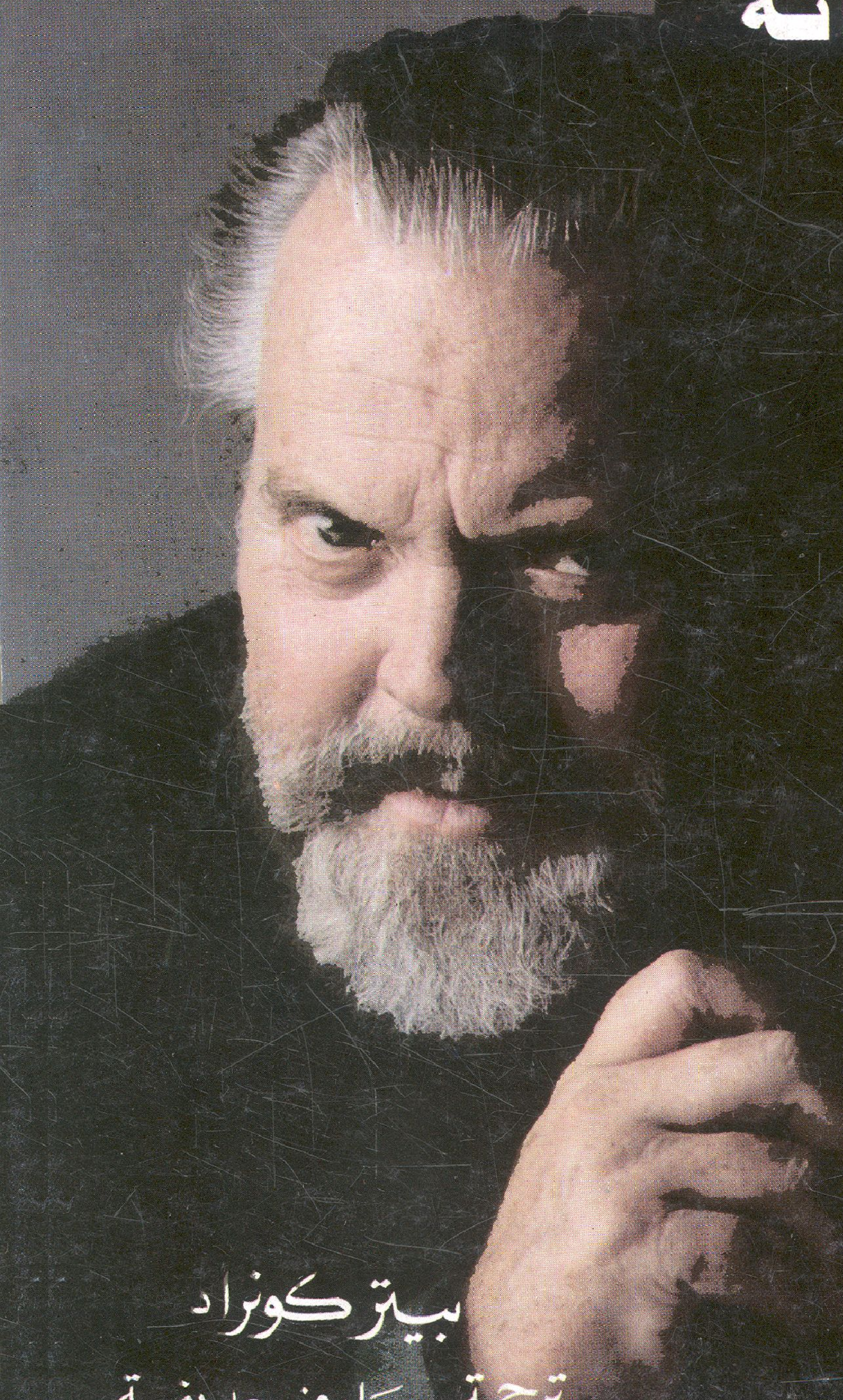
أورسون ويلز

وقصص حياته



بيتر كونراد

ترجمة: عارف حديفة

الفن السابع 147

أورسن ويلز

قصص حياته

الفن السابع | ١٤٧ |

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

أورسن ويلز

قصص حياته

ترجمة

عارف حديفة

منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٨

العنوان الأصلي للكتاب:

Orson Welles

The Stories of His Life

Peter Gonrad

London

Faber and Faber

2003

أورسن ويلز : قصص حياته = Orson Welles / ترجمة عارف حديفـــة .-
دمشق : المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨ .- ٤٨٠ ص ؛ ٢٤ سم .-

(الفن السابع ؛ ١٤٧).

١- ٩٢٧ : ويلز، أورسن ح ٢- ٧٩١,٤٣٠٩٧٣ ح د ي أ
٣- العنوان ٤- حديفة ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

تصـدير

هذه ليست سيرة أخرى تضاف إلى سير أورسن ويلز الست. فما شرعت فيه ليس رواية قصة حياته، بل تفحص القصص التي رواها عن تلك الحياة.

لقد كان الرجل أسطورة خلقها هو ذاته، ومع ذلك فهو لم يكن قادراً على الاستمتاع بامتلاك نفسه وحده. إن شخصيته تمتزج فيها الأدوار التي أداها- ملوك، وطغاة، وجنرالات، ورجال صناعة، ومخرجو أفلام مستبدون- والمآثر المتخيلة التي أبهج بها الناس، أو التي نسبوها إليه. كان ((المواطن كين)) إحدى سيره الذاتية المبكرة التي روت سلفاً قصة حياة لم يكد يبدأ في عيشها. ومع أنه لم يظهر في الفيلم الذي عمله عن عائلة أمبرسون، فإن فقدانهم الأبهة قد روى من جديد انحطاطه الخاص. وحتى بطله هاري لايم في ((الرجل الثالث)) كان صورة ذاتية، مهما أبدى سخطه في إنكارها. إن أورسون العظيم، كما دعى نفسه في أثناء أداء عرضٍ ساحر أيامَ الحرب في لوس أنجلس، قد أشبه غاتسباي العظيم، ذلك الحالم الغريب الذي يمثّل أحلام المجتمع الرائعة المخادعة. وبالطبع فإن غاتسباي هو شخصية متخيلة، في حين أن ويلز موجود بالفعل: من كان يجرؤ على اختراعه؟ وثمة فرق حاسم آخر بينهما. إن عظمة غاتسباي تعتمد على اتجار الغرباء بالأساطير، وقد وصف ويلز نفسه بذلك، وكان وصفه مجرد نكتة. وبعد أن صنع أسطورته حطّمها، أو أراد أن يثبت أنه لا يستأهلها.

إن بعض القصص التي رواها عن نفسه كانت مستمدة من أعمال أدبية حوّلها إلى أفلام. وسلسلة النماذج الأصلية التي شخّصها من فاوست إلى فولستاق لم يمثّل أدوارها بقدر ما حوّلها إلى تعليقات على نفسه. وثمة قصص

أخرى في أضعاف الكتب أراد أن يقتبسها. وإن مشروعاً من مثل ((قلب الظلمة))، والذي ألُغته شركة RKO. قد اتخذ أشكالاً أخرى، وتسرّب إلى أفلام أخرى، فدور كورتز قد منح ويلز فرصة اكتشاف خطرٍ ومخيف للذات.

إن القصص يناقض بعضها بعضاً. كيف أمْكن أن يكون لرجل واحد حماسة فاوست الفكرية المجنونة، وكسل فولستاف المترف في آن معاً؟ كيف انتقل ويلز من جنون العظمة عند كين إلى مثالية دون كيشوت المكتئبة العقيمة. ورغم هذه التعارضات، فإن كل قصة توافق سمة من سمات ويلز. إن مجمل هذا العمل كان هائلاً، وقد تآلف من أدوار متعارضة ومثيرة للجدل. قال ويلز في مقابلة مع ((دفاتر السينما)): إن أفلامه الشكسبيرية قد استخدم في صنعها ((سينما سكوب أخلاقية)). لقد كانت هذه الأفلام تحتاج إلى ((شاشة أعرض)) لكي تظهر المدى الكامل للممكن الإنساني، أو تنوع ذواته الخاصة. كان يضيف إلى المجموع على الدوام، فاختبر الهويات بالأداء. إن الملك لير يطلب أن يُخبَر من هو، فيجيب المهرج أنه ظل الملك لير.

ولما كان ويلز صغيراً، أعلن الناس أنه ولد معجزة، عبقري، وكان هذا يعني أنهم اعتبروه ((فذّاً)). والعبقري يقتضي أن ينشئ نفسه. ولكن ألم تكن توقعات الآخرين تدفع ويلز إلى العمل، وتُرغمه على أن يظل يحيا أحلامهم، وكوابيسهم- في السياق المناسب-، مثل غيره من المؤدين؟ لقد فرضت عليه الحذلقة، وطُلب منه أن يكون قدوة، فشخّص أمريكا في ((المواطن كين))، ثم شخّص بعد ذلك أوروبا بعد الحرب في ((الرجل الثالث)). وفي الإذاعة أراد ويلز أن يقول أنه ((خادم مطيع)) للجمهور، إذ أدّى دوماً أدوار شخصيات شعبية واقعها الخاص ضعيف، أو معدوم، عند التحديد. ومهما كانت روزبد Rosebud، فهي ليست مما يملكه كين. واتفق أن ظن ويلز نفسَه ضحيةَ موهبةٍ لم يطلبها، ولم يستطيع أن يفهمها، ولا أن يتحكم فيها. وها هو ذا سبب ولعه بالشعراء الرومانسيين مثل برون وكوليردج اللذين كانت قوة الخيال الطاغية عندهما لعنةً.

وازداد سعيه إلى فترة راحة عن طريق الادعاء بأن الثناء على قواه الإبداعية غير مستَحق. لقد خدع المعجبين به. أما استطاعوا أن يروا أنه كان مخادعاً. إن هذه القصة كانت معذِّبة الصدق له، وسادرة الزيق أيضاً، شأن جميع قصصه.

قال جان كوكتو إنه يفضّل الأسطورة على التاريخ، لأن ((التاريخ يبدأ بالحقيقة وينتهي بالأكاذيب، في حين أن الأسطورة تبدأ بالأكذوبة ثم تتقدم نحو الحقيقة.)) لقد حلّ كوكتو المفارقة باختراع هويته الخاصة، وأعلن أنه ((أكذوبة تقول الحقيقة.))

وكثير من تصريحات ويلز في المقابلات قد كان أكاذيب خالصة من هذا النوع، وأنا قد أوليت اثنتين منهما اهتماماً خاصاً. ففي ١٩٥٠ أوجز على عجل مواهبه لصحفي من مجلة sight and sound، فقال: إنه لا يحب التمثيل بل الإخراج، ويتمتع أكثر ما يتمتع بالكتابة، وأن بحوثه، ومقالاته الصحفية، وأعماله القصصية، وسيناريوهات أفلامه التي لم يخرجها، مرشد عديم القيمة إلى دوافعه، والنقاد لا يراجعونها إلا نادراً. ولعل ويلز قد وجد متعة في الحديث أكثر مما وجد في الكتابة، مثله مثل كوليردج، ورغم براعته البصرية الفائقة، فقد اشتكى من النقد الذي ركّز على الصور في أفلامه، وأهمل المضمون. لقد أدرك أن التصوير هو وسيلة الكتابة بالضوء، وأنا حاولت أن أحل رموز ما كتب عنه.

وفي الحديث إلى ((دفاتر السينما)) في ١٩٦٤، اتخذ قراراً يتعلق بالهوية التي تهمّة أكثر من سواها، فقال: أنا رجل أفكار في الحقيقة- أجل، قبل أي شيء آخر.)) وأنا أريد أن أصدّقه. فالرجل قد كان هو نفسه فكرة، أو متوالية أفكار كساها لحماً. ولأنه كان مخرجاً يمثّل، فإن الأفكار التي استهوته هي الشخصيات التي قدّرها على قدّه. وبالطبع فإن هذه الأفكار لم تكن كلها أفكاره، وكان ممتعاً اكتشافُ مقدار ما يدين به ويلز- عند تأمله في الأسطورة، والتاريخ، والفن- لكتّاب مفضلّين مثل روبرت جريفز، و ت. هـ. وايت، وإسحاق دينيس. إلا أنه كان يستخدم ما يستعيره استخداماً مدهشاً وغريباً وحاذقاً على الدوام. قال للمجلة:

((أظن أنني رجل أفكار أكثر مني رجل فضائل وأخلاق.)) كان يسعده أن تقوده الأفكار في اتجاهات محظورة غير مستقيمة.

كان لرجل الأفكار أفكار عن كل شيء. كان مفسّراً جريئاً ولامعاً للأدب، أو خالقاً له من جديد. وهو قد اختبر بالأداء أفكاره النقدية عن شكسبير ومارلو وسرفانتس، أو ملفيل ومارك توين، أو كونراد وكافكا ودينيس. وفي أوائل الخمسينات سعى إلى حصر التراث الأدبي الأوروبي كله بأفلمة عملين هما ((أوديسا)) هوميروس، و ((يوليسيس)) جوسي. ومع أن هذه المشروعات لم تسفر عن شيء، فقد كانت الفكرة عنده أهم من التحقيق. فما أن تخطر له فكرة، حتى تغدو غير عملية، أو انخفاضاً مريعاً. وفي آخر الأمر كان يلجأ إلى أفلام تحطّ من شأنه لأنها كانت مثقلة بالتقنية إلى حد تموت معه الفكرة التي تنطوي عليها قبل أن تبلغ الشاشة. لقد اعتقد أن أسلوبه هو مقالة، بصريّة كانت أم لفظية، وهي تلخّص شيئاً ممكناً، ثم تتقدم إلى شيء آخر. لقد أعجبه ما دعاه ملفيل ((كوميديا الفكر))، أعجبته طبيعتها المؤقتة، وأحداثها الملهَمة، ورفضها القويّ بلوغ نهاية، أو وقف، أو خاتمة.

أنت مع ويلز ملزم أن تفكر في جانب واحد، أو في المحيط، لأن عقله هكذا اشتغل، وهكذا تطور بالفعل مجرى حياته الذي لم يكن قادراً على تخطيطه. لقد أسف أثناء التحدث إلى بيتر بوغدانوفتش على أن المحررين الذين استخدمتهم شركة RKO لاختصار فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) قد خدموا التهامَ حبات الزيتون غير المألوفة التي قُدّمت في حفلة راقصة. إن تعليقات الضيوف الغامضة على هذه الأشياء القاسية الحامضة قد أفضت إلى مكان ما، ولكن ثرثرتهم، كما قال ويلز، قد أسبغت كثافة على القصة. وهذا كان مثالاً على ما دعاه ((استطراداته المجنونة العجيبة))، والمتوافقة مع التداعي الحر الذي تعلمه من رواية غوغول ((النفوس الميتة))، كما أخبر بوغدانوفيتش.

لقد تبنّيتُ منهجاً مماثلاً، فكتابي يتقدم بالاستطراد، كما فعل ويلز، ويحافظ إلى حد ما على تسلسل القصص التاريخي. ولكن ويلز كان يتحرك هنا وهناك بين مشروعات متزامنة، وهويّات متنافسة إذ كان له حيوات متعددة تتقدم على مسارات متوازية. لذلك فإن فصل فاوست الساحر الذي يبدأ من إخراج مسرحية مارلو في ١٩٣٧، يستشرف ويستبق المعاني التي أكسبه إياها ذلك السحر فيما بعد، والفصل الذي يتناول كورتز ينظر في الطريقة التي استخدم بها ويلز في فترة لاحقة من حياته شخصيةَ كونراد وسيلة للشك في مفهوم العظمة وتحديد قيمته، ذلك المعيار الخطر الذي شعر أنه مسؤول عنه. وفي فصل دون كيشوت، التفتُ إلى الماضي منتبهاً إلى الأبطال الكيشوتيين الذين يأهلون عمله قبل أن أفْلم رواية سرفانتس بوقت طويل.

وعند أفلمة شخصيات أسطورية من مثل فولستاف أوكيشوت، قال ويلز: إن مهمته كانت ((خلقَ عالمٍ لها.)) فعلى خشبة المسرح تكون الشخصية مكتفية بذاتها، ويمكن أن تُقبل مع خلفية مصغّرة. أما في الفيلم فلابد من وضعها في سياق، فهي تحتاج إلى مناظر طبيعية. إن فولستاف في ((أجراس في منتصف الليل)) يهرب من المعركة الضارية التي تمثّل نهاية مجتمعه الموسر المختال، وكيشوت الذي لم يُهزم قط في الفيلم، يجرر خطاه في بلد حيواناته الغريبة التي تنفث النار من أفواهها هي محركات الاحتراق الداخلي، والطائرات المقاتلة هي التي تخترق السماء هادرة وليس الملائكة الحارسة. وأنا أيضاً حاولت أن أخلق عالماً من أجل ويلز، أو بالأحرى، سلسلة عوالم متقاطعة متناوبة- بما أنه تنقّل بين وسط أمريكا الغربي، ونيويورك، ولوس أنجلس، وروما، وباريس، وفيينا، ولندن، ومدريد، مع رحلات إلى البرازيل، وشاطئ أفريقيا الشمالية.

إن هذه السياقات ليست فكرية بل ذات صلة بالمشهد، إذ ان هدفي هو أن أملأ خلفية نشاطات ويلز، أو أن أرفع الغطاء عن المضامين الخفيّة. فوراء ((المواطن كين)) يكمن عالم الرومانسية الإنكليزية، مع تأكيده على طاقة المخيّلة

على جعل الأحلام تتحقق- يرجع الفضل في معرفة ذلك إلى الاستهلال باقتباس من قصيدة كوليردج ((كوبلاخان)). إن ويلز الذي دعا نفسه بايرون العصر، قد شعر بأنه ينتمي إلى تلك الثقافة الباهظة المبددة ذاتها. ويستمر هذا الوصف للرومانسي ويلز في فصل ينظر في حماسته للشاعر روبرت جريفز، آخر الشعراء الرومانسيين، وأشدهم امتناعاً عن الندم، والذي نتوقع أن يتضمن فيلم ((سيدة من شنغهاي)) أفكاره حول المرأة كملهمة ساحرة، ومتطلبة، ومهلكة. كان ويلز مطّلعاً بالمثل على النهضة الإيطالية، كما تدلّ إشارته إلى مكيافالي وآل بورجس في ((الرجل الثالث)) وأداؤهُ في ((عطيل)).،أفكاره المستمدة من المؤرخ جيكوب بيركهارت عن هذه الفترة فحواها تقدير آخر للذات- تسويغ متكبّر، وتأنيب متأثم أيضاً. وكانت العصور الوسطى آخر أماكن راحته المتخيلة. لقد رأى فولستاف، والمراد هو نفسه، أثراً بالياً من آثار الزمان الذي أصرّ على اعتباره زمان الفرح و السعادة وحتى زمان الفردوس. كان ذلك ضرباً من الوهم، غير أنه ساعده على الاستمرار في الفترة الأخيرة من حياته.

ثمة عوالم أخرى اهتمّ بها ويلز موجودة بالفعل، ومنتظرة منه الإلحاق. ففي البرازيل، مثلاً، حيث قضى عدة أشهر في ١٩٤٢، وجد مجتمعاً مكنّه كرنفاله الصاخب من التخلي عن صرامة الحياة العملية في الولايات المتحدة. وفي إشبيليا عاش مدة وجيزة وهو شاب، وفيما بعد أقام في مدريد، ثم اختار أن يدفن جثمانه في إسبانيا. ولقد أعطته البلاد خلاصة وافية للقصص الوطنية التي تبنّاها كأنها خاصة به- قصص عن حماقة الفروسية في غير زمنها، وعن حيوات جُوزفَ بها مجازفة شجاعة في الحلبة، ودماء سُفكت على الرمل: إنها ثقافة المثالية، والبأس الفاجع.

إن ويلز الأمريكي المصمم على تطويق العالم كله، ضمّ الشرق والغرب، مثلما وسّع ويلز المتأورب خطوته من الشمال إلى الجنوب. ومن سيرة كين، إلى موت عائلة أمبرسون، وارتحال أوهارا في ((سيدة من شنغهاي))، أنشأ ويلز سيرة أمريكا التي انطوت على سيرته الذاتية. وقد حاول، وهو عائش في المنفى أوروبياً

فخرياً. أن يوازن بين أساطير أوروبا الشمالية والجنوبية: إرادة فاوست المفعمة بالحيوية، وكلبية cynicism رئيس الأساقفة المترفة ﴿ une grosse legume، وهي رواية مغمورة ولكنها كاشفة استنقذها من فيلم غير منجز.

إن ويلز المثقف الطموح قد انشغل في البداية بالأفكار المحفّزة للفعل. وبين منتصف الثلاثينات وأواخر الأربعينات اكتشف، كخطيب سياسي مرشح محتمل لمنصب، العلاقات بين الأداء والديماغوجيا. كانت فكرة السلطة خادعة الجذب في نظره، ولاسيما إذا تسلطت على عقول الناس، واستطاعت توجيه أحلامهم. والطغاة الذين حكموا العالم في أثناء تلك الأعوام قد اعتمدوا على وسائل ويلز التقنية بغية تعميم صورة أنفسهم، وتسريب أصواتهم إلى كل بيت ورأس. أكان ويلز أحدهم في السر، على الرغم من وساوسه الليبرالية؟ لقد ناقش هذه القضية في مخطوط ((قلب الظلمة))، وفي ((الغريب))، حيث يؤدي دور رجل نازي يعيش باسم مستعار كمعلم مدرسة في ولاية كوينكتكت الوادعة. واعترف ويلز أن ((في داخل كل واحد منا فاشيا.)) وهذا كان، بالنسبة إلى ممثل، اعترافاً فظيع الصراحة: عاش الفاشيّ في داخله، وانفلت في العنف المسعور للمثقف كندلر في ((الغريب))، أو في تكشيرة هاري لايم الساخرة اللاأخلاقية. وبعد أن فقد ويلز السلطة التي جادت بها عليه شركتا CBS، RKO، توقع أن يكون انخفاض منزلته هبة أخلاقية. لقد أُنقذ من نفسه.

بقي ويلز منشغلاً بأزمات عصره السياسية والفلسفية. وقد قال أثناء مناقشة ((لمسة الشر))، أن الفيلم قد أظهر التفسخ المختمر للجنس البشري. هل للإنسانية مستقبل في مجتمع تديره الآلات، أو الرجال الآليّون؟ وفي فيلم ((المحاكمة))، رواية كافكا، يتنمر على الفرد الكثير التشكي بيروقراطيون هويتهم موحدة وليست شخصية، ويهدده حاسوب يتنبأ، مثل إحدى ساحرات ((ماكبث))، بما سيحدث له في حياته، ويرسم وجهة سيرها. إن كلي الفيلمين يرويان قصة ويلز الخاصة عن مساعيه الفاشلة في أن يبقى فرداً مستقلاً وهو يعمل على خط

إنتاج في مصنع، ولكنه يعطي نفسه دور الوغد في الفيلمين كليهما- قاضٍ يتلاعب بالقانون، ومحامٍ يعمل ضد مصالح موكّليه. لم يعرف حق المعرفة أن كان بطلاً، أم وحشاً يُتوقع أن يذبحه البطل. من الممكن أنه كان الاثنين معاً، وهذا قد حوّل جميع القصص التي رواها إلى حكاية أخلاقية عن الدمار الذاتي.

ومع أن ويلز قد تمتع بالقوة التي منحه إياها جسده الذي يبدو ضخماً، وصوته المدمدم، فقد توصل أخيراً إلى رؤية نفسه مخلوقاً عديم التأثير، ساحراً يعتمد فنه على الخدع و الوهم. لقد رأى الأفلام أحلاماً يبددها ضوء النهار. فالصور تخفف مثل ضوء النهار الساقط على وجه ماجور المحتضر في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، وعلى وجه فولستاف في بداية ((أجراس منتصف الليل))، ثم لا يلبث أن يتلاشى. إن بعض أفضل أفكار ويلز كانت تختفي في الهواء وهو يتحدث واصفاً الأفلام التي مُنع من صنعها. والأعمال التي أنجزها قد أُخذ معظمها منه، وراجعه المخرجون والمحررون الذين حذفوا وأهملوا كل ما لم يفهموه. وآل أمره إلى تهريب أفكاره الخاصة إلى أفلام الآخرين الرديئة، التي ظهر فيها أنه يجمع المال. وكثيراً ما لامه محبو الأذى على تقلباته وإحباطاته، وقد يكون صحيحاً أيضاً أن أفكاره كانت كثيرة، ولذلك فقد بدّد نفسه بدلاً من تركيز طاقاته، لأنه اعتقد أنه يستطيع أن يكون كل واحد، وأن يفعل كل شيء. هل كان هذا هو السبب، أم أنه فضّل عدم إتمام العمل مثل الشعراء الرومانسيين الذي كان لهم تأثير كبير في ((المواطن كين))؟ فأن لا تنهي عملاً، أو أن لا تبدأ به على الإطلاق، تصرف يحافظ على إثارة الفكرة المُلهِمة الأولى التي تنبثق- مثل العبقرية- من مكان مجهول. وتأجيل إتمام العمل كان أيضاً ضرباً من التمني إن يكون هناك مستقبل رغم كل شيء. لقد صنع ((المواطن كين)) في منتصف العشرينات، وعانى طيلة حياته من الإحساس المخجل المخيف بأن الأفضل قد أصبح خلْفه.

ومهما كان السبب، فإن ويلز لم يترك لنا إلا شظايا من نفسه، وأنا حاولت أن أجمع هذه الشظايا.

الفصل الأول

أنـا المتعـدد

كان أورسون ويلز رجلاً متحول الشخصية، بل رجلاً ميتافيزيقياً. لقد حدد معالم هويته، ومدى طموحه بمقارنة نفسه بالمسيح والشيطان معاً، وادعى أنه يشبه مخلص البشر، والملاك العاصي الذي سبّب سقوط الإنسان أيضاً: مخلصاً فنياً، وروحاً ملعونة- بما أن الفن انعكاس للعقل الساخط الذي يسبر الأغوار. وفي أوقات أخرى، اعترف بانتسابه إلى عباقرة العالم أو فاتحيه، إلى ليوناردو دافنشي وشكسبير، أو نابليون وهتلر. ولما نفذ ما لديه من نماذج فائقة، مقدسة كانت أم رجيمة، توسّل إلى قوى الطبيعة أن تفسّره. وفي فعل الخلق، رأى نفسه بئر نفط يلفظ ذهباً أسوداً موحلاً.

إن زملاءه المرتاعين قد تذكرّوا شلالات نياجرا، وزلزالاً، وغابة سَبِخةً متشابكة. واعتبره بعض المراقبين كائناً مرعباً دون الإنسان. كانوا يرون ويلز في بعض حالاته النفسية ثوراً هائجاً، أو حوتاً يدفق الماء من فمه، أو فيلاً مؤذياً (بسبب صوته الهادر)، أو بقرة بحر. كان يمكن أن يكون إلهاً قديماً، قادراً على اتخاذ أي من تلك الأشكال أو كلها. ولكنه لم يؤمن طويلاً بتشخيصاته المهيبة، فالممثل يخدع الجميع إلا نفسه. ولما كان ويلز لا يتوهّم السيطرة على العالم، كان يفرّ- بصوت أهدأ وأخفض- بأنه مجرد دجال مخادع محتال. أكان هكذا، أم كان هذا عملاً آخر من أعماله؟

لقد لفّق أساطير عن نفسه، وأجاز للآخرين أن يضيفوها إلى مخزونهم، لأن مثل هذا الكائن الذاتي المنشأ لا سبيل آخر إلى تفسيره. وذات مرة حاول أن

يتخلص من هذا التراث المتراكم، فزعم أن عملقته قد فرضتها عليه ضخامة جسمه. قال: ((لقد اضطررت على الدوام أن أكون أكبر من الحياة، وهذا عيب في طبيعتي.)) وفي الممارسة كان يستمتع بما اتصف به من إفراط. لقد كان صبياً معجزة أسرع نمواً من الآخرين، وأخيراً فاق في نموه الجميع.

لماذا لا يكبر، ويلتهم الطريق إلى السيطرة؟ إن جسمه الجامح قد زوّده بالوقود وهو يشقّ طريقه عبر سلسلة الحيوات التي كان لا بد للحوت أن يقاطعها.

كانت الشخصيات التي أدّى ويلز دورها امتدادات له كلها، وأحياناً كانت تمثّل نماذج إنسانية نادرة مثل فاوست، ودون كيشوت، وفولستاف. و أما الشخصيات المعاصرة المكافئة لها من مثل هاري لايم في رواية جراهام جرين، وكورتز في رواية جوزيق كونراد، فقد كانت ذاتية الابتكار. وقصص حياة ويلز التي شرع في روايتها وهو مراهق أدى فيها دور بطل أُودِع على الأرض ابتغاء تحدّي المحظورات، ومحاولة المستحيل، ولو أدى ذلك إلى تحدّي الإله والإساءة له (وهذا هو سبب انتحاله صورة الشيطان). كان أكبر أبطاله عفاريت مزهية الروح من سلالة فاوست المغرورة. وارتفاع هؤلاء الأبطال الشاهق كان يعقبه سقوط من حالق. وفيما شعر ويلز بأنه؟؟؟؟ فحوّل تجسيدَ فضيلة سيئة الحال بعد أن هذّبه الرفض الحِرَفيّ، و خيبة الأمل، أو ربما تمنّى أن يُرحم، ويُمنح فرصة أخرى. فلما أدّى دور فولستاف، أعلن أن الشخصية هي مثال الطيبة غير المفسدة، وغير المقدَّرة حق قدرها. وبعد أن قدّس السكير الهرم، أغفل على نحو ملائم جشعه وفسوقه. هل كان ويلز نفسه بطلاً تراجيدياً أودت به غطرسته؟ أم علينا أن نعتبره بطلاً كوميدياً أوهنته مواطن ضعف تافهة.

إن ويلز قد عاش في كلتا الحالتين حياة القصة الرامزة. وكما يصرّ مساعدوه، فإن وفرة مواهبه قد جعلته رجل نهضة، وقَبِل هو هذه التسمية عندما أدّى دور فاوست أو دور سيزار بورجا، مستشار مكيافلي. لقد سأل إنسانيُّ القرن الخامس عشر بيكو ديلا ميراندولا في رسالته ((عن عظمة الإنسان)): ((من لا

تعجبه هذه الحرباء؟)) فبدلاً من الوغد المذنب الساقط المؤنَّب في العصور الوسطى، فإن بيكو قد رأى الكائن البشري مخلوقاً رائع المهارة الذهنية، منهمكاً كالحرباء في إعادة خلق نفسه إعادة هازلة ودائمة. ولكن ويلز كان رجل نهضة مولوداً في زمن آخر. لقد وجد نفسه في مجتمع حديث ممكنن يُتوقّع من الناس فيه أن يكونوا متماثلين وليّنين، وخصوصية مزاجه جعلته غير قابل للعمل. ولاتسامه بالغلوّ دائماً، فقد كان يتساءل أحياناً إن كان آخر ممثل للجنس البشري المهدّد بالخطر. وفي حالات نفسية أخرى، كان يشكّ في جدارة الحرباء بإعجابنا. وكما طاب له أن يوضح، فإن رجال عصر النهضة قد كانوا هادمي مبانٍ، ومحطمي تماثيل. وخامره شعور طيلة حياته بأن طاقته الإبداعية العنيفة المتمردة قد كانت تسمية أخرى للقدرة التدميرية، وخشي أن تدفعه إلى تدمير نفسه.

ومع أن ويلز قد مثّل، وأخرج، وكتب، فإن الدور الذي كان يرجع إليه دوماً هو دور راوي القصص. وفي مطلع حياته الفنية، روى قصصاً في الإذاعة- وعلى خشبة المسرح، وفي الأفلام، وفي الحياة. وعانى هو نفسه من مشكلات الضمير السياسي مثل بروتس في مسرحية شكسبير ((يوليوس قيصر))، واكتشف فاجعة الطموح المبالغ فيه مثل ماكبث. لقد كشف عن ملامح أخرى له في قصة كونراد عن كورتز الإمبريالي الفاسد المعتوه، وفي تصوير ملفيل شخصية آحاب، صائد الحيتان المشوّه الذي يجلد ذاته، وأخيراً في رواية سرفانتس عن دون كيشوت، ذلك الفارس الذي كان إيمانه غير العملي لا شائبة فيه. وفي ١٩٥٠، قال لمن قابله من مجلة Sound and sight: إنه قد سئم من أفلمة الأعمال الأدبية. قال: ((أنا لا أهتم الآن إلا بنقل قصص إلى الشاشة.)) ولكن ما الذي فعله طيلة حياته غير ذلك؟

وفي مرحلة لاحقة من حياته، قدّم ويلز عروضاً وحيدة الممثل حافلة بالذكريات عندما سخر من التقلب الذي رآه بيكو ديلا ميراندولا سمة الطبيعية الفائقة للحرباء. ولقد شهد جان لوك غودار أحد هذه العروض في هامبرغ. بدأ

ويلز يعدّ ذواته الكثيرة، ثم قدّم نفسه ((ككاتب، ومؤلف موسيقي، وممثل، ومصمم، ومخرج مسرحي، ومخرج سينمائي، ودارس، وخبير مالي، وخبير مآكل وخمور، ومتكلم من بطنه، وشاعر.)) وتواضعاً منه، لم يذكر الأعمال الغريبة التي كان يقوم بها في مواقع تصوير أفلامه المفلسة، حيث عمل عند الضرورة مصوّراً أولاً، ومهندس إضاءة، وكبير عمال، ومازج أصوات. ونسي أيضاً عمله ككاتب رواية سياسية في صحيفة، وعمله القصير الأمد خبيراً بالعلاقات الدولية، والذي حاضر في أثنائه عن التهديد الفاشي في ١٩٤٥. وروى كينيث تينان قصة مماثلة عن عرض آخر أتاح لويلز أن يضيف قائلاً:((وأنا أيضاً أرسم، وأضع مخططات. وأنا ناشر كتب، وعازف كمان وبيانو.)) ولعل هذا كله لم يكن كافياً، لذلك مسوّغاً له أن يَعدّ دور مصارع الثيران، ودور المغني- لأنه في ١٩٨٤، أي قبل عام من وفاته،سجّل مجموعة أغانٍ شعبية أشبه بالصفير. والأمر المستغرب هو أنه في كلتا الروايتن قد حذف دور الساحر الأقرب إلى قلبه من نواحٍ عديدة. وعند ممارسة الخُدَع، كان يحتجّ على محظورات الواقع، ويتخلّى عن قوانين الطبيعة، ويعترف بخبث في الوقت ذاته باحتياله واتصاف كل الفنون بالإيهام. وفي رواية غودار، أنهى ويلز قائمة أوصافه، ثم عبّر عن دهشته من كثرة الذين جاؤوا لمشاهدة هذا العرض المتعدد الأشكال (مع أن الزبائن الدافعين أثمان التذاكر كانوا ثلاثة فقط). وبحسب رواية تينان، فإن ويلز قد اعترف بالواقع المحزن، إذ قال للجمهور: ((أليس غريباً أن أكون أنا كثيراً جداً، وأن تكونوا أنتم قليلين جداً؟))

وقدّم مايكل ماكليموار الذي أدّى دور إياغو في فيلم ((عطيل)) إحصاء مقابلاً وسريعاً عند وصفه تصوير الفيلم. لقد اعتبر ويلز ((نجماً سينمائياً، ومخرجاً، ومشعوذاً، وفيلسوف عزم وقرار.)) وكان إطراء ماكليموار الأخير ساخراً، بما أنه خلال أعوام عملها المتقطع على الفيلم، كان ويلز دائماً غير حاسم وغير معوّل عليه. ولكن ربما كان الاحتضان مسوَّغاً. لقد كان ويلز فيلسوفاً حقاً- مفكر يستحوذ عليه الحدس والسحر، ولا ينفك يجرب طرائق جديدة للرؤية، وتقديم

الذات. ففي داخل ذلك الجسم المنتفخ، وتحت رداء الساحر الضاحك الذي كان يرتديه، وجد حشداً من الشخصيات المرافقة. لقد أدّى أدوار الوعّاظ العقلاء، وزعماء الحرب المتعطشين إلى الدماء، والديمقراطيين الليبراليين، والفاشيين الساديين، والسحرة الحقيقيين، والعرّافين الأدعياء. وضمّت ذريته بعض الرومانسيين الحالمين الذين أصبحت الفكرة عندهم مثلاً أعلى غامضاً. وضمّت مهرجاً سكيراً يتصف إيثاره الإحساس على التفكير بالحكمة. إن مجموعة الأزياء تعرض سلسلة من التغيرات السريعة عبر خمسة قرون، وفي مراحل عديدة، من مثقف في عصر النهضة مثل فولستاف إلى رجل حديث مثل هاري لايم الذي يستحضر روح عصر النهضة ليسوّغ أنانيته المتهافتة الشريرة. لقد كرر تعاقُب ذوات ويلز، أو تنوعها، سلسلةَ الممكنات الإنسانية. والممثلون العظام، كما قال هازلت، يظهرون لنا ((كل ما نحن عليه، وكل ما نتمناه، وكل ما نخشى أن يكون.)) لقد كسب ويلز نفسه شهرة في الإذاعة حين أدّى دور عميل سري غير متجسد، ومعروف فقط بأنه ((الظل)). وبعد أن مثّل أدوار أفضلنا و أسوئنا، بات الظل المهيب المنذر بالسوء الذي نلقيه على الأرض كلنا.

إن ويلز الذي نُودي به عبقرياً وهو لم يكد يغادر مهده قد بدا أنه مقدّر له أن يكون بطل حياة. وحتى حيواناته المدللة كانت نذيراً بالمنجزات العظيمة التي تراءت أنها أكيدة: في السادسة من عمره كان عنده طلب أكبر منه يدعى قيصر. وتقصّت الصحف تقدّمه خلال فترة المراهقة بعناوين مدهشة. وفي السبعينات ضحك ويلز وقال: ((لم يكن عندي فكرة عما ينتظرني.))

بقي مدة من الزمن يدهش ويرعب أمريكا. وفي القصص الأولى التي رواها، عاش حياة خطرة، واستمتع بنفوذه الذي اكتسبه من غير جهد.

وفي ١٩٣٦، قدّم في هارلم وهو في الواحد والعشرين مسرحية ((ماكبث)) معطياً الأدوار فيها إلى ممثلين سود صاحبهم بالمصادفة قارعو طبول من مشعوذي هايتي. وبإبعاثات النشاط في التراجيديا، اكتشف ويلز جنونَ المسرح المعدي.

وتجاسر في ١٩٣٧ على الاحتجاج السياسي، فأدان الرأسمالية في إخراجه أوبرا مارك بلتزشتاين ((سوف يهتز المهد))، وهي عن الرؤساء النهّابين، والبغايا المسحوقات في منطقة صناعية كالحة ومنعزلة تدعى ستيل كاون. ولما منعت الشرطة العرض من البداية، أخرج انتفاضة شعبية، إذ قاد مسيرة إلى برودواي، وارتجل عرضاً مفرداً من قاعة مستأجرة. كان ينبغي أن تنهار أسوار المدينة كأنها محاصرة بالأبواق.

وفي ١٩٣٨، حاول أن يُرنّح نيويورك مرة أخرى، فأرسل سكان المريخ لكي يحوّلوا ناطحات السحاب إلى ذرات في مسْرحته ((حرب العوالم)) للإذاعة. ونجت المدينة ثانية، وذكّر ويلز في نهاية البث سواد المستمعين المصدومين بأنهم ضحايا مزحة عشية عيد جميع القديسين. وذعر العالم لم يهدأ عندما ظهر ويلز أمام الصحافة مثل شهيد قديم. وفي صباح اليوم التالي، تجاهلت الصحف مظهره النادم، وأرضته باعتبارها إياه آخر الأشرار. قال: ((أن يهوذا الإسخريوطي، وحياتي انتهت.)) لقد أخذت هذه الكوارث تمنعه، لأنها أثبتت مقدرته على النجاة من موته الحرَفي، على الأقل في حينها.

وبعد شهر، بدأ سلسلة مسرحياته الإذاعية لـ Campbell playhouse على محطة CBS. وقدّم المذيعُ المرتعب ويلز ككائن أسطوري، وأهابَ بالمستمعين أن يتخيلوا تركيباً من بارون منشهاوزن، وأليس في بلاد العجائب: رجلاً يتباهى بما يخرّف، وطفلاً بارعاً.

وما لبث ويلز أن أساء استخدام الحريات التي نالها نتيجة الاحترام التي حظي به من الذين كانوا يكبرونه بالسن. ففي ١٩٤١، كان إخْرَاج ((المواطن كين)) تمادياً في الذكاء أو شيئاً يقارب ذلك. فالفيلم الذي سخر من وليام راندولف هيرست، أحد أرباب الإعلام، شجب الولع القومي الشديد بالتملك والتكديس، وحذّر من المخاطر المتأصلة في وسائل الاتصال الجديدة (التي استثمرها ويلز نفسه استثماراً متنافياً مع الأخلاق). إن هيرست لم يفهم النكتة، فأُتلف الفيلم أو كاد، قبل أن يُجاز عرضه.

وكما يحدث دائماً بعد محاولة الثورة، سرعان ما قرر العالم أنه يفضّل الواقع القائم الآمن. أعلن الذين يمدّون صناعة الترفيه بما تحتاجه أن ويلز لا حساب له في المصارف. وأخذ وهو في العشرين يتردى في البدانة، والكسل، والتهكم المتأهب للدفاع.

كان قد اشتهر منذ ١٩٤٢ بالتبذير والمجون. وفي البرازيل، أساء التصرف، فبدد ميزانية فيلم آخر لم ينجز. وفي أثناء غيابه، شقّ الاستوديو فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة))، وطرد زملاءه الذين خلّفهم وراءه. وبحسب كل النوايا والأهداف، فإن عمله الفني قد انتهى. وبعد الحرب، خرج من مجارير فيينا في فيلم ((الرجل الثالث)) الذي شخّص فيه انعدام المسؤولية الأخلاقية في عصره. إن هاري لايم هو شيطان ظاهر الفتنة يستمد قوته من دهائه وريائه وخوائه العاطفي. وقد أدى ويلز الدور بلا مكياج كأنه يدلي باعتراف. وفي عام ١٩٥٥، علّقت إحدى الشخصيات في فيلم ((السيد أركادين)) على البطل- أحد زعماء المال القراصنة الذي أدى دوره ويلز بالطبع- معتبرة إياه ((ظاهرة عصر الانحلال والأزمة.)) وفي ذلك الوقت، كان من الصعب ألا يُرى ويلز هكذا تماماً. لقد حطّمه جنون العظمة والانغماس في الملذات، غير أن المجتمع كان قد جرّده بدهاء من السلاح، المجتمع الذي كان يحوّل الذين يهددونه بالخطر إلى مضحكين غير مؤذين. لقد أصبح محترف شهرة يبيع أسطورته المتناقصة القيمة مثل سلعة، وهو الذي كان ذات يوم العدو المعلن للتجارة.

كان يقنع المنتجين كل بضعة أعوام بائتمانه على مبالغ من المال. وفي ١٩٤٦ صنع فيلم ((الغريب)) الذي أدى فيه دور رجل نازي متنكر في كونيكتكت. أساء إلى سمعة الفيلم إساءة جائزة من أجل إخفاء صراحة تحليله الذاتي. ولام أيضاً الاستوديو على حذف مشاهد من ((سيدة من شنغهاي)) قبل إجازة عرضه في ١٩٤٨. ومع ذلك فما بقي ذو قيمة من أجل كشف رومانسية ويلز المجنونة. وبالاقتصاد والارتجال، أفلح في أفلمة مسرحيتيّ شكسبير: ((ماكبث)) و((عطيل))،

فأنجز الأولى في ثلاثة أسابيع، والثانية في ثلاثة أعوام. وكان فيلم ((السيد أركادين)) الفوضوي المصروف في بعض نسخه المتناقصة بـ ((التقرير السري)) تقريره السري عن أسطورته المهلكة، وتدريباً على تدمير الذات. وبفضل توسط شارلتون هيستون، أتيح له في ١٩٥٨أن يكتب ويخرج فيلم ((لمسة الشر)) الذي اختصره الاستوديو أيضاً بعد أن منع ويلز من الدخول، وتجاهل مذكّراته اليائسة.

اعتمد ويلز بقية حياته على المتبرعين الأوروبيين الذين موّلوا أفلمة أعمال أدبية هي ((المحاكمة)) لكافكا، و ((أجراس منتصف الليل))- تلخيصه الخاص لمسرحيات شكسبير التاريخية- في ١٩٦٦، و ((القصة الخالدة)) لاسحاق دينيسن في ١٩٦٨. وفي ١٩٧٣، لفق سيرة شخصية عنوانها F for Fake، وبعدها لم يكن هناك إلا خطط وأحلام ومشاريع ألغيت أو أهملت.

وعند النهاية، أصبحت المحاكاة الساخرة للذات هي مصدر دخله الوحيد. فقبيل وفاته في ١٩٨٥، صنع إعلاناً تجارياً لصنف من الويسكي الياباني. بدأ بتقديم نفسه: ((مرحباً،أنا أورسون ويلز، أُخرج أفلاماً، وأُمثّل فيها.)) وكان ذلك صدى متوانياً للإعلان القديم عن الذات. وفي العرض الموجز عن فيلم ((المواطن كين))، يقول: ليكن نور، مثل الله عند خلقه العالم. وبعد ذلك يُخفّض له مكبر الصوت الدعامة. بحيث يستطيع أن يتكلم عن الفيلم وهو محجوب عن النظر (مثل الإله مرة أخرى). ومن جهة أخرى، يتعين عليه في الإعلان التجاري أن يواجه الكاميرا، ويعلن عن اسمه ومهنته. من المؤلم أن تشاهده يعرض أوراق اعتماد لم تعد تصدّق كثيراً. إن عينيه تزوغان، وهو يلهو بالسيجار، ويدير نظره في استدويو سينمائي مفترض ليس إلا مجرد نموذج زائف. وبعد أن يخبر زبائنه،وهو ظاهر القلق، من هو، يعلن شعاره الشخصي الذي يُقصد به الالتفاف من أجل تزكية الويسكي: ((إن هدفنا هو الكمال.)) هل كان ويلز، صانع الأفلام، يهدف إلى الكمال؟ لماذا إذاً ترك كثيراً من أعماله في مثل تلك الحالة المؤلمة من عدم الكمال؟ إن انتقال ضمير المتكلم من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع يدل على ارتباكه. لقد

عهدنا ويلز متعدد الشخصية، إلا أن هذه النزوات الأخرى الكثيرة لا تُرى الآن في أي مكان. ربما كان الكمال هدفاً له، ولكنه نادراً ما حققه، إن كان حققه في أي وقت- كان عاجزاً عن اتباع صيغة صناعية مثل صانعي الويسكي. ربما كان الهدف ذاته غير لائق، وغير ملائم للفنانين و الكائنات البشرية على السواء.

لقد شكّ رجل عصر النهضة في وجود الله، وألّه نفسه، فلم يكتشف إلا أن ((جوهرنا غبار))، كما يقول هاملت بعد أن أدرك حقيقة الفلسفة الإنسانية. وفي مخطوط ((لمسة الشر))، كتب ويلز خاتمة يرفض فيها هذا التأليه للإنسان. وهذا التعليق الذي يختتم الفيلم كان ضرباً من نعي نفسه. فحين يؤدّى دور رئيس الشرطة غير المستقيم، يسقط في جدول تكثر فيه جراثيم التيفوس ويموت. ويسأل أحدهم مارلين ديتريتش- التي تؤدي دور تانيا. الغجرية البصيرة التي أحبها كوينلان ذات يوم- أن تصفه له، فتهزّ كتفيها وتقول: ((إنه رجل كالرجال)) ((ما أهمية ما تقوله عن الناس؟)) وبعد ذلك تمضي متبخترة غير مبالية. فبما أنه رجل، فهي تتوقع منه الفساد: إن أجسادنا تتدهور، وكذلك أخلاقنا.

إن حكمها غير المكترث بالغ السهولة. نحن لا نحتاج إلى أن نعرف أي نوع من الرجال كان ويلز، لأن اجتماع العبقرية والحماقة فيه قد جعله حالة متطرفة، ولكنها نموذجية، كفنان و كإنسان، وما تقوله عن الناس مهم، لأنك عندما تختصرهم تحاول أن تصل إلى حكم دقيق على الأفراد الذين يصارعون عالماً معادياً، أو ربما يستسلمون له. إن سِيرَ الرجال العظام، أو الذين لا تذكرهم إلا أُسرهم، هي رسوم بيانية للتفاؤلية المفعمة بالأمل، وحدودها المفزعة. هل الهزيمة محتومة؟ هل التسويات لا غنى عنها، والخيانة لا مفر منها؟ هل المواهب هبات خالصة، أم هي مجرد أشياء مُعارة لك أو مودّعة عندك؟ هل تجفّ بعد مدة؟ إلى متى تستطيع أن تعيد اختراع نفسك، وأنت تقاوم عزم العالم على التخلص منك؟ وما الذي يمكن أن تخلّفه وراءك؟

إن تلخيص وجود شخص ما مسؤولية مفزعة، ولذلك فإن ديتريتش اللامبالية ترحم نفسها، وترحم ويلز معاً. ولذلك حاول ويلز أيضاً أن يتحاشى الكلام على أفلامه المبكرة، ورفض مشاهدتها مرة أخرى، بل كره النظر إلى نفسه في المرآة ما لم يتفكّره بأنف زائف. ما الذي يمكن أن يقال على وجه الدقة عن رجل أحدث ثورة سريعة في المسرح والإذاعة والسينما بين عامي ١٩٣٦و ١٩٤١. غير أنه انتهى في أعوامه الأخيرة المحبطة إلى متحدث عن البيرة الرخيصة، أو البيرة الخفيفة، أو طعام الكلاب، أو أي منتج تطلب وكالات الإعلان منه أن يجزل الثناء عليه؟

يمكننا أن نختار التراجيديا أو الكوميديا. إن ويلز نفسه لم يكن متأكداً أي الجنسين يناسبه. هل كان مثل الملك لير الذي أزاله عن عرشه، وجرّده من السلطة، متآمرون جبناء، أم كان مثل فولستاف الذي انغمس في الملذات، وعوّل على الصفح الدائم عنه مثل طفل مفرط النموّ؟ لقد كان كليهما بالطبع. ولكن ويلز ظنّ أن المهرج قد يكون شخصية أحكم وأفضل وأحب وأودع من الملك المهتاج- بما أن الحياة كانت لها معه طريقتها التراجيكوميدية المتواضعة.

كان طموحه وهو شاب قوة مستثارة لا تقاوم، وقد بدا له ذلك عند التفكير فيه أمراً مروعاً. ففي ١٩٣٣، وفي مسرحية تتصف بالسيرة الذاتية تدعى ((الشيطان الفطن))، قرن نفسه بالملاك الكافر الذي تحدّى الإله. فالبطل إلدرد براند- وهو مهيّج، وخلَفَ لبطل إبسن المستثار الروح في مسرحية Brand- يسعده السكن في جحيم من الأدخنة التي ينفثها السيجار الذي يدخنه دائماً. وأحد أدواره المسرحية الأولى كان دور مستحضر الأرواح في مسرحية مارلو ((الدكتور فاوستوس))، وهو رجل يشبع تعطشه إلى المعرفة، والمتع الحسية بالدخول في تعاقد مع الشيطان. وأعدّ ويلز قبل وفاته مخطوط فيلم يدور حول سيرته الذاتية، ولاسيما في الأشهر المضطربة المرهقة من عام ١٩٣٧ حين أدى دور فاوست، وهو يحاول أن يخرج ((المهد سوف يهتز))- ضد معارضة أبداها

بيروقراطيون، وحكومة قاسية النقد.يتخيل ويلز نفسه في أحد المشاهد يقود عصابة مندفعة في مطاردة مرحة في موقع تصوير ((الدكتور فاوستوس))، وتستخدم أبواباً مسحورة من أجل هربه. ومن المفترض أن تكون هذه الأبواب مفضية إلى العالم السفلي، غير أنها في الحقيقة كانت تخفي شبكة توزيع الكهرباء تحت خشبة المسرح. وبعد أن يختفي ويلز، يلمّح موبخاً إلى قصة شخصية أخرى ذات موهبة سحرية تتحدّى الموت، وتعيد تجسيده بالمصادفة: ((هل هو في السماء؟ هل هو في الجحيم؟ ذلك اللعين المراوغ بمبيرنل.))

وكثيراً ما حكم ويلز على نفسه بالعفة.وكان ذلك سبيله إلى التوسل إلينا أن نتوسط، وأن نصوّت لخلاصه. وفي ((الغريب))، يُخوزَق على سيف يحمله ملاك قوطي على برج ساعة، ويتمايل من أعلى الكنيسة. ويعيد في العام التالي هذا الاندفاع المتهور في فيلم جريجوري راتوف ((السحر الأسود)) الذي أدّى فيه درو المنوّم المغنطيسي الشرير كاجليوسترو. إن كوينلان لا يسقط إلى هذا الحد في ((لمسة الشر))، بل يترنّح بضعة خطوات، ثم يهوي ملطخاً بالوحل في العتمة، كما يهوي لايم في ((الرجل الثالث)) في نفق الأقذار بعد أن أُطلقت عليه النار قبل أن يرتقي السلّم. إن الشخصيات الكوميدية مضحكة لأنها قبيحة، كما رسم لنا أرسطو. ونحن مستغنون عن الاهتمام بما تواجه من أحداث مؤسفة، ويمكننا أن نضحك على معاناتها من غير أن نتعرض للقصاص. ولايم ما يزال له الوجه الطفولي لويلز، كبير الملائكة الشاب، غير أن كونيلان شخص قبيح الوجه، وحين صنع الفيلم كان في الثالثة والأربعين فقط. وتحقيراً للذات، تخيل ويلز مظهره بعد بضعة عقود من الإفراط المدهن في الأكل. ورغم ذلك فإن لايم النحيل المتبسم أكثر وحشية من كوينلان، ويكتشف ويلز مثالية فاجعة الاعوجاج في تلك الكومة من اللحم الخامل المتدلّي. إن كويلان لا يخطئ في تحديد الآثمين، وما يدعو للأسف هو أنه يخرق القانون هو أيضاً بإقامة الدليل المطلوب لاتهامهم. وكذلك ينتهي فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) بتوبيخ جورج مينافر الغرّ الأناني.

ولو كان جورج مجرد شخصية كوميدية، لشعرنا بالارتياح عندما يُغضّ من شأنه. وبدلاً من ذلك، فنحن نفزع إلى تعاطف وهي ينحني فوق سرير أمه، وينشج نشيج الآسف المعذب. ومع أن ويلز لم يأخذ دوراً في فيلمه المقتبس عن رواية بوث تاركنجتون، فإنه قد أخذ دور جورج عندما مسْرحَ الكتاب للإذاعة في ١٩٣٨.

ورغم قلة كلمات ديتريتش، فإن ما قالته عند الافتراق يختصر رثاء مارك أنطوني لبروتس في ((يوليوس قيصر)). إن العناصر ممتزجة في بروتس، كمايقول أنطوني- وفي هذه اللحظة في ((لمسة الشر)) يكون جسد كوينلان المهمل وشيك التحلل مرة أخرى إلى عناصره (الهواء الغازي، والنار الخامدة، والعنصران الأخسّان: الماء والتراب) المركّب منها. وهذا الاستواء الكيميائي، كما يقول أنطوني، قد يجعل ((الطبيعة تقف، وتقول للعالم: لقد كان هذا رجلاً!)) إن ويلز قد أدّى الدورَين- دور بروتس على خشبة المسرح في ١٩٣٧ (في إخراج أُحكم اختصار عنوانه في ((قيصر)))، ثم دور أنطوني على أسطوانة بعد سنة- لذلك بما كان يعني نفسه في هذه الكلمات. إن الإشادة متحفظة، بل حاقدة. فهي لا تحدث عن الفرادة التي هي فخر الأبطال التراجيديين الذين يؤمنون بأن موتهم سوف يحرم العالم شيئاً لا يُعوّض. إن نصيب بروتس أشيع وأعم، شأن نصيب كوينلان- أو نصيب ويلز، إذا اعتبرته تركيباً من المرتدّ التراجيدي، والشخص الكوميدي الضعيف، كما أخذ يعتبر نفسه على نحو متزايد، أي فرداً لا يتكرر، وهو رغم ذلك مثل أي إنسان آخر. إن الإنسانية هي نوع، وهذه نماذج تمثّلها.

لقد ضمن وزن ويلز، وطوله (كان يذكرّ ماكليموار بشجرة أحجية القرد)، وذلك الصوت الرنّان، أنه لم يكن قط متوسط الجثة. وفي عام ١٩٥١، قَبِل دعوة لتمثيل مسرحية آثر ميلر ((موت البائع المتجول)) في دبلن، ولكنه نقض الاتفاق. لقد أحسن التوقف عن التمثيل، إذ من غير الممكن أن نتخيله ويلي لومان المسحوقَ المتثاقل الخطو، أي بطلاً تراجيدياً معداً لمجتمع في أدنى أطوار الديمقراطية. فهو قد أدّى أدوار طغاة، و كرادلة، وموظفين كبار، ولكنه لن يؤدِ

قط أدوار أصحاب حوانيت، أو رحالة تجار. وفي مشروع آخر في دبلن لم ينفّذ، كان ينوي أيضاً أن يصبغ نفسه بالأسود ليؤدي دور زعيم الغابة في مسرحية يوجين أونيل ((الإمبراطور جونز)). كان ويلز يعتقد أن جسده قد منحه حقاً مقدساً. ففي حفلة تنكره الغربية، يضخّم أركادين نفسه- على ضخامته- بالذيول، ومعطف فضفاض ذي لِفاع مثلّث، وقبعة مثلثة الزوايا، وذلك في رواية قائمة على الفيلم (نشرت باسم ويلز مع أنه قد لايكون كاتبها)، ويقال: إن أركادين يراد منه أن يعبّر عن ((ضخامة متعمدة)). ر في ١٩٥٠ فتنت إرثا كيت- مغْوية صغيرة إلا أنها رشيقة وفي صوتها بحّة- جمهور باريس بأغانيها المؤداة على أنغام الجاز في أسطورة فاوست التي مسرحها ويلز. وما كان منه إلا أن أبقاها في مؤخرة المسرح، وأخفاها تماماً بحيث أن صوتها، وهي تغني في مكان ما خلفه، بدا أنه يصدر من داخله. هل التهمها؟

إن فرانسوا تروفو كان محقاً في اعتباره الشخصيات التي أدى أدوارها ويلز ((كائنات استثنائية))، ولكنه تردد في الحكم عليها. وقد دعاها ((عباقرة، أو متوحشون، أو عباقرة متوحشون)). وبما أن ويلز متحذلق بالفطرة، فهو لا يشارك برتولت بريخت اعتراضه على التعظيم التراجيدي للإنسان بوصفه إنساناً. فالتراجيديا في نظر بريخت قد كانت دعاية تخدم مصالح الطبقة الأرستقراطية المحكوم عليها بالموت. أما ويلز فقد سعى على الأقل إلى الموازنة بين تعظيم الإنسان والغض من قيمته. كان يعرف أن حماسة الإنسانيين قد دحضها التاريخ الحديث الذي جرّد العالم من الصفات الإنسانية. وفي الكلمة التي كتبها ويلز لكي يلقيها من مكان عالٍ في ((الرجل الثالث))، يحاول هاري لايم أن يقنع صديقه الساذج أن النقاط السوداء التي تعدو في الأسفل يمكن استخدامها مقابل ثمن. ويقول: ((إن أحداً لا يفكر بلغة البشر)) في هذه الأيام. إن ويلز هو هاري وليس هو في آن معاً. فلقد اخترع عقيدة هذه الشخصية، وجعلها تشغل حيّزاً في داخل جسمه، ولكنه كان استُثير عندما اقتبست في الخمسينات نوادي الليل والمطاعم

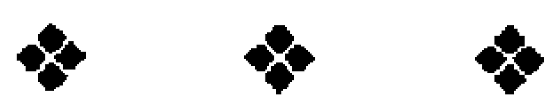
موسيقا القانون من الفيلم حالما ظهر هو في تلك الأماكن. كيف أمكن أن يساء فهمه إلى هذا الحد المحزن؟ إن رجل عصر النهضة قد استهل محاولاته العديدة للانفكاك عن النهضة في الكلمة التي يثني فيها على لا أخلاقية آل بورجا، ويسخر من السويسري الديمقراطي التافه الاعتراضات لعدم اختراعه شيئاً إلا ساعة الوقواق.

ومنذ ذلك الوقت فصاعداً- سواء استحضر إنكلترا البهيجة في ((أجراس منتصف الليل)) أو أحيا الرواية الإسبانية عن ذلك العالم البريء الذي لم يسقط بعد في فيلمه ((دون كيشوت- حاول أن يعيد نفسه إلى العصور الوسطى التي سبقت عبادة عصر النهضة للفردية، وخلقها شخصيات من مثل هاملت وفاوست ومكيافلي وأورسون ويلز. وهذا كان انسحاباً ثقافياً مفزعاً، إذ أن أمريكيا أوراق اعتماده الليبرالية كاملة أصبح في منتصف القرن العشرين مدافعاً عن الإقطاعية. ولقد عُدَّ تغير ولائه انتحاراً تائقاً إليه- سواء أرأيت ذلك يأساً وإحساساً بالمرارة، أم استقالة ساخرة، غادر عصره سائح متحمس من أمريكا هو ويلز آدمز، وطاف في القرن الثاني عشر في كتابه ((مون سان ميشل وشارتر)). وبعد أن هجر زمنه، وارتاح من قلقه، وشكّه الجاف، شعر بأنه أصبح ((شاباً في غير أوان الشباب))، ولاحظ أن ((الشيوخ فقط لديهم الوقت ليكونوا شباباً)). إن اكتشافه كاتدرائية شارتر ذات الزجاج السماوي، وأقواسها المحيطة بها كلها، وبرجها الملهم، قد أضفى أهمية على ((كفاح ضآلته من أجل استيعاب اللامتناهي)). فالكاتدرائية قد صغّرته، وبالتالي أشاعت السكينة في نفسه.

وفي F for Fake الذي عمله في ١٩٧٣، اقتفى ويلز أثر آدمز حاجاً إلى شارتر. ومنظر الكاتدائية يعفيه من الحاجة إلى الطموح، لأن الإنسان- ((غير الراضي، وغير الكامل، والمرهق))، بحسب كلام آدمز- لا يمكن أبداً أن يحلّ محل الله. ويلاحظ ويلز أن شارتر تشهد على ((ما نستبطنه للتحقيق)). إنه يستخدم صيغة الجمع للتحدث عن البشر لا عن نفسه، ويستخدم الزمن الماضي للإقرار

بأن منجزاته الخاصة، وغير الكاملة في الأغلب، لم تعد مهمة. وتينان الذي راجع أداء ويلز لدور آحاب في فيلمه المأخوذ عن رواية ((موبي ديك)) تأسّف على أن ((كل ما يفعله يكون مقياسه ضخماً، وسرعان ما يغدو رتيباً. إنه أكبر من أن يتسع له أي دور.)) ولكن حتى ويلز لا يجرؤ على قياس نفسه على موسوعة شارتر المنحوتة، ذلك الامتلاء بالطبيعة المبتكرة. و ذواته الكثيرة كلها أقل عدداً و أقل ديمومة من سكان المداخل المسقوفة الحجرتين. في أول الليل، تحدّق في الواجهة، ويفكر في أصحاب الحرف المجهولين الذين أنشؤوها. لم يكونوا فناني عصر النهضة المتبجحين، بل صنّاع العصر الوسيط، ومثالهم أوحى إلى ويلز أن الفن في بحثه المغرور عن الخلود غير ذي صلة في أحسن الأحوال، وأكذوبة في أسوئها.

وكما تغير الحرباء لونها إلى لون الحبر، تراجع ويلز عند نهاية هذه الرحلة إلى شارتر مسافةً كبيرة، وتمنّى وهو صافي الذهن أن يخرج من الوجود. كلاهما كان يتحول إلى سواد عندما يهبط الليل. وبعد خمود مؤقت، أعاد تجسيد نفسه، ثم استأنف عمله السينمائي.



الفصل الثاني

بيتر بان

لاحظ جوزيف كوتن رَوَغان ويلز عندما يُسأل عن أعوامه المبكرة، فقال: ((أنا... أشك شكاً جاداً في أنه كان طفلاً في أي وقت.)) ويصحّ بالمثل أن نقول: إنه قد بقي طفلاً طيلة حياته- بابتهاجه الساذج، وجشعه غير المميِّز، وفظاظته عند الغضب، واعتقاده بأن مشاكسته سوف تُعذر على الدوام. لقد أكسب خلال عمله في الإذاعة توائمَ ديون Dionne الخمسة الجديدة الولاة صوتَ الغرغرة، والشهقات الدائمة. ولما مسّرح ((هاكلبري فن)) للإذاعة في ١٩٤٠، أضاف مقدمة يتشاجر فيها مع جاكي كوبر على دور هاك، ولم يذعن ويلز، الذي كان في الواحدة والعشرين آنذاك، للطفل النجم إلا مكرهاً. إن النمو المتوقف لم يكن إلا حقاً من حقوقه. فكما قال بودلير: ((إن العبقرية هي الطفولة المستعادة ساعة يشاء المرء)).

وفي سيناريو ((المهد سوف يهتز))، جعل ويلز مارك بلتزشتاين يدعوه متحبباً بيتر بان، الولد الذي لم يتمكن من النمو قط. وعلّق جراهام غرين تعليقاً مماثلاً على هاري لايم- ذاتٌ أخرى من ذوات ويلز- في الرواية المرتكزة على مخطوط ((الرجل الثالث))، فحدد أن بيتر بان هو مخلوق غريب: إن طفلية لايم توضح فقدان الحس الأخلاقي. و إن ويلز يبتنى الفكرة في ((المهد سوف يهتز))، ويتلافى تهمة القسوة اللامبالية التي وجهها غرين إلى لايم بحمل شخصية أمومية على تدليله والصفح عنه. وفي المراجعة المتأخرة لحياته، يخصص هذا الدور لزوجته الأولى فيرجينيا التي تزوجها في ١٩٣٤، وطلقها في ١٩٤٠. إن

المخطوط يرغمها على حماية ويلز من بلتزشتاين، وهي تقول متطفلة: ((إنه لم يكن صغيراً قط))، وهذا يؤهله لطفولة مؤجلة في المسرح. وبعد ذلك تغنت بما تحفظه من أغنية الأطفال المرتبطة باسم الفيلم ((وهكذا يهدأ المهد، والطفل وكل شيء... حسناً. إن أورسون هو طفلي. وها هوذا المهد.)) كان المهد المهتز في نظر بلتزشتاين إيذاناً بالعواصف الثورية التي سوف تطيح بالطبقة الاجتماعية الطفيلية الخاملة. وأما في رواية ويلز للأغنية، فإن المهد ينبغي ألا يهتز حتى يتمكن الكبار من تدليل الطفل الضخم، وإطرائه، وتهدئته.

إن كوتن لم يستطع أن يتخيل ويلز طفلاً حقيقياً، لأن الطفل يمتلكه الآخرون ويحددون ابن من هو. وكما أعلن نويل كوارد عندما قال: ((أنا لا أنتسب إلا إلى نفسي))، فالعبقري يبرز مكتمل النمو- ولكن من أين؟ في الثالثة عشرة من العمر، زعم ويلز أنه ((مثّل دور مريم، أم يسوع)) التي أنجبت عبقريتها العجيبة النشأة. و أضاف إنه ((كان وسيماً جداً في لباس النساء.))

كان مواتياً أن يفقد ويلز أبويه كليهما وهو صبي، فقد مكّنه هذا من التركيز على صنع أسطورته الخاصة، واختراع أدوار لهما فيها. ماتت أمه من التهاب الكبد في ١٩٢٤ بعد عيد ميلاده التاسع، ومات أبوه، وهو مدمن ومخترع فاشل، في ١٩٣٠ منهك القلب والكليتين. وكان ويلز غائباً في المدرسة، ومنقطع الصلة بالأسرة. أخبر جون هاوسمان، شريكَه في مسرح Mercury، أن أباه قد قتل نفسه، وقد أُعين على التعرف إلى فندق شيكاغو الذي أُخرج الجثمان من مدخله الجانبي، والقصة ليست صحيحة. وفي سيرة حياة كُتُبت في ١٩٨٢، أسهب في الحديث عن هذه الحادثة المتخيلة، وزعم هنا أن أباه قد مات بعد أن أحرق نفسه. والنار بحسب زعمه أضرمها سيجار يحمل اسم ديك ويلز تكريماً له، وهذه المادة لم توجد في أي وقت. وفي مناسبات أخرى قال: إنه كان ((مقتنعاً أنه قد قتل أباه.)) إن الفعل المرتكب تعبيراً عن رغبة كان بالغ الأهمية للعبقري الذي هو من نسْل ذاته في الفن، فكما قال بيكاسو باختصار: على المرء أن يقتل أباه.

ولما وصل ويلز إلى نيويورك في ١٩٣٩، استخف الظرفاء المحليّون بالعبقري المغرور الذي لم يعرفوا من أين جاء، ولقبوه ((أورسون آني الصغير)). ومع أن ويلز ربما تلذذ باليتم، فقد كان إعطاء أبويه دورين في ((عائلة أمبرسون العظيمة)) تعويضاً عن ذلك. فالافتراق الفاجع عن الأم أعطاه جورج مينافر- وأضاف اعترافاً أوديبياً بما أن غيرة الابن الجنسية قد أنكرت حقها في السعادة في زواج ثانٍ. ولو تزوجت إيزابيل مينافر ثانية، لكانُ المسبب يوجين مورغان الذي يخترع ويصنّع السيارات. لقد أحب ويلز أن يقول بلا مبرر: إن يوجين في رواية بوث تاركنجتون شخصية مرتكزة على شخصية أبيه.

إن القصص التي رواها ويلز كانت تستعيد في الغالب تباهيه بخلق ذاته. ففي فيلم ((المواطن كين)) تطرد الأم ابنها رافضة أن تتدخل عواطفها الشخصية في قدره. وتبوح آجنس مورهيد القلقة من هذه القطيعة بأنها قد حزمت حقيبته قبل رحيله بأسبوع. ويشرف أحد المصارف على تربية شارلي، بعد التخلي الفظ عنها. وكانت مورهيد قد كررت هذه التضحية في نسخة ((البؤساء)) التي أعدها ويلز للإذاعة عام ١٩٣٧، حيث تؤدي دور صاحبة النُزُل الفظة التي تبيع ابنتها المتبناة كوسيت إلى جان فالجان. إن الافتراق هنا غير مؤلم. تقول مورهيد في حدة: ((خذْها، احتفظْ بها، احملْها، تنشقْها، اشربْها، كلْها، ليباركك جميع القديسين.)) وفي ((المحاكمة))- فيلم ويلز عن رواية كافكا، والذي أجيز عرضه في ١٩٦٣- يقاوم أنطوني بيركنز الذي يؤدي دور ك إلحاح العديد من الراغبين في تبنيه. يتلوّى كما تدلّله صاحبة النُزُل، ويربكه التهيج الجنسي الذي لا يكاد يكبته، ثم يخاطب كاهناً أبوياً. محتد اللهجة: ((أنا لست ابنك.)) أما عمه الذي يعتبر نفسه أحق به، فيقول: ((أنا أقرب ما أكون إلى وال تستطيع أن تدّعيه في العالم))، ومع ذلك يتخلص ك منه.

إن والديْ ويلز قد سمّياه على الأقل قبل اختفائهما اللبق، ولكن هناك كثيراً من الشكوك والأفكار الثانوية الملحقة باختياراتهما بحيث تمكّن من تحمل

المسؤولية وحده عن هذا الجانب من جوانب هويته أيضاً. إن اسم العائلة في الأجيال السابقة قد تذبذب بين لفظة Wells، واللفظة الإنكليزية القديمة، الأطرف والأغرب. كانت كنية أورسون هي Welles، مع أن آخرين كانوا يخطئون في تهجئتها وقاحةً، وبذلك كانوا يشيرون إلى ضآلة الفرق. في ١٩٤٠، اشترك في مقابلة إذاعية في سان أنطونيو مع هـ.ج. ويلز Wells الذي حوّل روايته العلمية ((حرب العوالم)) إلى مسرحية إذاعية تحويلاً فيه كثير من الحرية الضارّة. وأُشيع أن هـ.ج. ويلز قد أسخطه العبث الرؤيوي في العرض، أما أورسون ويلز- المتوتر على غير عادته، والمعتمد على ألفاظه المدافعة الهادرة- فقد بدا وكأنه كان يتوقع تأنيباً من سلف مستكلر. ولكن الشيخ كان في الرابعة والسبعين عند المقابلة عامل الشاب معاملة ولد مهمل واجبه، ودعاه وهو يضحك في فتور ((سمي الصغير)). إن الدعابة هـ.ج. ويلز الماكرة التي وصف بها أورسون ويلز المفرط النمو بـ ((الصغير))، قد قلب التنافر الشديد بين طوليهما إضافة إلى الفرق بين تهجئة اسميهما. وتحدّى أورسون أن يسقط حرف ((e)) الزائد من كنيته، وقال: إنه لا يرى مسوّغاً له. وفي F for Fake، ينسخ المزور الأسوأ نيه إلمير دي هوري إحدى لوحات بيكاسو، ويذيّل القماشة بنسخة دقيقة من توقيع ويلز مسقطاً حرف ((e)) من الكنية عمداً.

بادئ ذي بدء، كان اسمه جورج أروسون ويلز. وخلال الستينات قال: ((كان يمكن أن أكون جورج))، مدركاً أن الأسماء تنطوي على نبوءة، وتضيف نكهة إلى حياة بديلة متوقعة. أم أن عدم عيشه تلك الحياة خلاّه أيسر حالاً، بما أن جورج هو اسم ذاته الأخرى في ((عائلة أمبرسون عظيمة)). على أي حال، سرعان ما قرر والده على نحو مفاجئ أن جورج اسم يناسب أكثر ما يناسب حارس محطة قطارات، لذلك أصبح الولد يُنادى باسمه الأوسط. ولكن اسم أورسون كان ينطوي على القياسات خاصة به. وادعى ويلز أن الاسم يحيي ذكرى سلف إيطالي بعيد هو أورسيني Orsini. وهذا منحه سنداً شخصياً في عصر

النهضة- في ١٩٤٨، وفي فيلم هنري كنج ((أمير الثعالب))، أدى دور سيزار بورجا مع تايرون باور محميّه الساحر الذي أدى دور أندريا أورسيني- ولكن لا يوجد ما يؤكد هذا النسب الموهوم، كما لم يكن هناك أساس لانتحال أندريا اسم العائلة النابولية النبيلة: في رواية صمويل شيلابارجر، التي كانت مصدر الفيلم، هو شخص اسمه ((أورسيني، ولكنه لا ينتسب إلى آل أورسني.)) وعلى أي حال فإن أصل الكلمة له صلة بالموضوع. فكما تقتضي الأسطورة التي صنعها هو نفسه، فإن صاحب الاسم الأصلي هو لقيط، ابن دبّة (بالفرنسية:ours). والاسم يرد في قصة فرنسية ترجع إلى أواخر العصور الوسطى عن أميرة صغيرة نُطفت، وربتّها الدببة في الغابة. ومهما قد تبدو القصة غريبة، فقد ناسبت ظروف أمريكا في القرن التاسع عشر: يصف هيرمان ميلغل في رواية ((المحتال)) رجل الغابات النموذجي بأنه ((أورسون المكسوّ بالشعر))، وهو وسط الثقافة الشرقية، وطبيعة الغرب المهملة المشعثة.

استطاع ويلز، بعد أن ولد ذاته، أن يهمل سلالة السلف، ويقرر أي رجل سيكون. من الناحية الجسدية، كان من الصعب أن تفسّره أو أن تلحقه بأي نموذج معروف. كان يستطيع أن ينزح إلى صنف آخر ساعة يشاء: عندما أدى في ١٩٦١ دور الملك الرائد المتلعثم شاول في فيلم إيطالي رديء يدعي ((داود وجوليات))، علّق أحدهم في صحيفة Daily Worker أن مكياجه قد حوّله إلى ((شيء من العالم القديم)) وكأنه الآن أحد سكان المريخ. لقد أسعده تماماً أن يقدّم نفسه كشيء غامض يعزّ على التصنيف. وفي فيلم ((عطيل)) يظهر في أول لقطة مقربة له- أسود الوجه، ملتحٍ، على رأسه عمامة- عندما يشير والد ديدمونا بإصبعه مشمئزاً إلى ((صدر ذلك الشيء الملوث بالسخام.))

إن ماكليموار المفتون به، قد قضى وقتاً طويلاً في تخمين أصوله. هل كان سويدياً؟ وأصرّ ويلز غير صادق أنه لاتيني كابراً عن كابر. فإذا كان الأمر كذلك، فمن أين له ما سمّاه ماكليموار ((عينيه الصينيتين القلقتين))؟ استفاد ويلز من

هذه السمة، فتنسّب إلى التتار وملوك المغول. وحين ابتدأ يعولم نفسه، أدى في ١٩٣٩ دور راجا Raja من هيمالايا في ميلو دراما وليام آرشر ((الإله الخضراء)). رغم ثقافته الأوروبية، فإن الراجا يقول: إنه ينتمي إلى ((عرق بوذا))، ويعتقد أن اندماج الشرق والغرب فيه قد حوّله إلى إنسان نيتشه، ((إنسان المستقبل- السوبر مان)) إن زرادشت قد نشأ في بلاد فارس، على كل حال. كانت هذه أفكاراً متهورة بالنسبة إلى الشاب الذي جاهر بها، ولم تلبث الشخصية أن أُدمجت في أسطورته الشخصية. إن ماكليموار الحائر في غرابة ويلز قد نسب إليه على الأقل امتلاك ((قدرة أمريكية تتحرك بانطلاق منضبط لم تُعهد في أوروبي.))

وفي مقابلة أجراها ماكليموار في ١٩٦٨، علّق مرة أخرى على لقائهما الأول. عندما اختبر ويلز أداء فرقته المسرحية في دبلن. وقد قال واصفاً إياه: ((هذا الرجل اللامع ليس ممثلاً بالضرورة، بل مخلوقاً لامعاً.)) إنه مخلوق لا يندرج في أي نوع معروف أولاً، وشخص ثانياً. وإيرثا كيت التي أدّت دور هيلين طروادة في مسرحية ويلز عن فاوست، قد اعتنت عناية مماثلة باختيار كلماتها حين وصفت لقائهما الأول. قالت: ((خطا نحوي خطوات عملاقة رجل ضخم طاغي المظهر.)) وهذه الكلمات توحي بأنه أضخم من الإنسان العادي، وربما بالحيوانية أكثر منها بالإنسانية. وهكذا تواصل كيت مقارنة مع ويلز بالعمالقة في ((رحلات جاليفر)). وربما أصدر، مثل أحد سكان المريخ، حقل قوة خطر على حياة الإنسان. فهي قد شعرت ((بأمواج شخصيته الكهربائية وهو يقترب))، ولما صافحها شعرت كأن أعصابها تتمزق. لقد التقت وحشاً، وربما متحوّلاً. ولما مثّلت معه في مسرحيته. كان عليها أن تلقي تعليقاً كان قد كتبه عن نفسه: ((يصعب عليّ أن أعتقد أن الله قد خلق إنساناً مثلك.)) وماكليموار الذي ناقش اختبار ويلز لأداء فرقته في مقابلة في ١٩٦١، تحدث عنه بالمهابة ذاتها: ((لا، لم أكتشفه، بل كشف نفسه لي إلى حد ما.))

لقد استخدم ويلز قدرته العجيبة علىَ تحَويل ذاته، وهي القدرة التي يتباهى بها ريتشارد الثالث، أحد شخصيات شكسبير، فيقول: ((أستطيع أن أضيف ألوان إلى الحرباء.)) وفي هذا السطر تصبح إنسانية عصر النهضة شريرة. فالممثل المحترف التخفي يعفي نفسه هنا من الحقيقة العاطفية والمسؤولية الأخلاقية. إن ويلز قد أدّى دور ريتشارد وهو طالب في المدرسة، ثم عاد في ١٩٥٠ إلى أحد مشاهد الشخصية الحدباء المأخوذة من ((هنري السادس)) من أجل جولة ألمانية. ولا بد أنه لاحظ أن ريتشارد الدميم يتخيل نفسه باشمئزاز أورسون آخر، ((الدب الصغير غير الملحوس الذي لا يشبه أمه.)) وأمه التي تتوقف لكي تلعنه تستفسر في خبث:((أأنت ابني؟))

إن ولادة ويلز من ذاته قد جعلته يعتقد نفسه استثناء عجيباً للقواعد البيولوجية. فحين يؤدّي دور روشستر في فيلم روبرت ستيفنسون ((جين آير)) في ١٩٤٣، يؤكد لخطيبته بلانش أن ((بشاعته منفرّة)) ووجهه الذي يخفيه دخان سيجاره تشوّهه كراهية الذات. إنه يكشر، ويدمج كلماته، وينبح مثل كلبه الضخم، ويحث بلانش على اعتباره كلباً. ومع ذلك فهو يستطيع عندما يسترخي مع جين أن يبدو مثل طفل رخو شدوه. ههنا يمكننا أن نرى اجتماع ((النرجسية وكراهية الذات))، وهو ما وجده فيه جون هاوسمان المتحير المفتون مثل ماكليموار. وفي ((الغد هو الأبد)) الذي أخرجه إيرفنج بيتشل في ١٩٤٥، أدّى ويلز دور شخص عجيب الخلقة ركبّه الجرّاحون:جندي جمعت مزق وجهه جمعاً أخرق بحيث لا تتعرفه زوجته (كلوديت كولبرت) عندما يعود إلى البيت- مع أنه يبدو لنا مثل أورسون ويلز الذي لا يُحاكى.

إن نكتة صحيفة Daily worker عن ((الشيء)) غير الأراضي الذي لا يصنَّف لم تكن بجافية للحقيقة، وشأن فرانكشتاين، كان ويلز يضاعف نفسه مثل حيوانه الشاذ- مجْرياً على نفسه عمليات، مستعيناً بالمعجون، وعصارة الشجر، والمطاط الإسفنجي، والهلام. وغيرها من مواد التجميل التي حوّلت ابن الخامسة

والعشرين إلى كين الهرم. إن فرانكنشتاين عالم يتحدّى الطبيعة مثل فاوست، فيغفل طريقة الإنجاب البيولوجية المعتادة، ويركّب ذريته الغريبة من قطع الجثث المنبوشة. وهنا نجد أن ويلز قد خدعه شخص أسطوري آخر. وخلال أعوام عمله من هوليود، أعدّ موقعاً من أجل نسخة مؤلفة من ((ماكبث)) قال: إنها سوف تهجّن ((مرتفعات ويزرينغ)) و ((عروس فرانكنشتاين)) مازجة الجو القوطي بالشعوذة الملحدة. ولما صنع هو فيلم ((ماكبث)) في ١٩٤٧، تبيّن أنه شبيه بذلك، مع القدَر التي صاغت فيها الساحرات، كما في مختبر فرانكنشتاين، شكلاً إنسانياً غامضاً. وخلال حفلة تتكر داخل قلعة إسبانية في ((السيد أركادن)) يظهر مرة أخرى انضمام وجوه الممثل المبتكر إلى المخلوق الحي على طاولة العمليات الجراحية. ويعجب فان ستراتن، الرجل الماكر الذي يؤدي دوره روبرت آردن، ومن خوَذ الورق المعجن التي تغطى رؤوس الضيوف،ويسأل: ((ما الذي يلبسه مردة فرانكنشتاين المجانين هؤلاء؟)) وفيما بعد تظهر الرؤوس الضخمة مرمية في الأروقة بعد الحفلة: لقد تملّصت منها الأجساد.

إن المحتفلين هم ((cabezudos)) أو ((الرؤوس المنتفخة))، كما كان السينمائيون القدامى يدعون اللقطات المقرّبة. ربما ذكّروا ويلز بفزعه من اللقطات المقربة التي كانت تضخّم رأسه الضخم، وجعلته يبتكر أساليب جديدة يشذّب بها ذاته عن طريق التشريح. ففي فيلم ((عطيل)) يلقي أروع كلمات الشخصية وهو مدير ظهره عن الكاميرا. قال الناقد إريك بنتلي: إن ويلز لم يمثّل، بل سمح بأن يُصوَّر فقط. كان يفضل احتجاب رواي القصص في الإذاعة، أو ميزة المخرج المتحجب وراء الكاميرا، إلا في الحالات القاهرة. وقد نقل هذا الوسواس الشخصي إلى أركادين الذي يرفض أن يُصوَّر، وإذا هددته الكاميرا حطمها، وحطم ((رأس المصور)). إن أركادين لا يريد أن يعرّض نفسه للآخرين، وكذلك ويلز الذي اختبأ وراء عدّته الشائنة من الأنوف المصنوعة من المعجون. وفي ١٩٨١ شاهده ستيسي كيتش في موقع تصوير ((الفراشة)) وهو ينزع عن

وجهه أحد تلك الأنوف. كان له شكل الأنف الذي تحته تماماً- وهو فطر صغير جداً كان ويلز يمقته لأنه كان يظن أنه يظهر أنف طفل، وهو العضو الوحيد منه الذي لم ينمُ. وتساءل كيتش: لماذا تلبس قناعاً يتطابق مع ملامحك؟ ولكن تلك التحصينات اللزجة قد كانت في نظر ويلز مثل قلعة أركادين ذات الشَرَفَات، أو لافتة ((ممنوع الدخول)) التي علّقها كين على السياج في زانادو. كانت تحذر الوقحين من الاقتراب، أو تحاول ذلك. ولما عهد إليه ساتشا غويتري دور بنيامين فرانكلين في ((لو رُويَ لي عن فرساي)) وصل ويلز إلى موقع التصوير مقنعَ الرأس بجمجمة وجبين وأنف عادي وجفنين، إضافة إلى بطن مبطن وساقين مسنودتين. واضطر غويتري الذي واجه هذا القناع المثير إلى السؤال: ((هل أنت أورسون ويلز حقاً؟)) ووافق المقنّع على أنه ربما كان مضحكاً أن توقع عقداً، وترسل شخصاً آخر يُنكّره المكياج للقيام بالعمل. وعند نهاية الجلسة،أزال التمويه، وكشف أنه أورسون بالفعل، وقال: طابت ليلتكم.

إن الطريقة التي صنع بها ويلز نفسه، ومواصلة اختراع شخصيات جديدة، قد اعتُبرنا من أعمال السحر. كان أقل اهتماماً بالانكباب الطبيعي المضجر على إعادة إنتاج نفسه. ومثله مثل الملك لير، كدّس خلال ثلاث زيجات ثلاث بنات، ولكنه لم يخصص لهن وقتاً يُذكر. فالولد كان منافساً يحتكر الاهتمام والعاطفة، لذلك خصّ البنات بأدوار زائدة في أفلامه، وقدّم لهم أدواراً صغيرة مجانية في حياته المتخيّلة. فالأولى، كريستوفر، ابنة فيرجينيا نيكولسون (التي تصرّح في ((المهد سوف يهتز)) أن ويلز هو طفلها الحقيقي)، أدّت دور ابنة ماكدف، بل يذبحها هو نفسه. فأن تُشاهَد كريستوفر البالغة من العمر آنذاك تسعة أعوام وهي يذبحها والدها مشهد مثير للاضطراب. وربيكا- الابنة التي أنجبها من ريتا هيوارث التي تزوجها من ١٩٤٣ إلى١٩٤٧- حملت في ((عطيل)) حاشية رداء أحد أعضاء مجلس شيوخ البندقية. أما ابنته الثالثة، بياتريس، فقد ولدت بعد أشهر من زواجه باولا موري في ١٩٥٥، وكانت باولا نفسها قد أدّت في

أول علاقتهما دور ابنة ويلز في ((السيد أركادين)). وفيما بعد أعطى ويلز ابنته بياترس دور خادم فولستاف في ((أجراس منتصف الليل)) محولاً مرة أخرى إحدى بناته إلى مرافقة. كان من الصعب على شخص مستقل وذي مزاج خاص مثل ويلز أن يتحمل التفكير في أن تحتل مكانه ذات يوم نسخة صغرى من ذاته، ولذلك ربما كان محظوظاً ألا يكون أحد من أولاده صبياً. وفي ((المواطن كين)) سارع إلى الحكم بالموت على ابن كين و وريثه الوحيد يُرى الولد مبتهجاً بالاجتماع السياسي، ثم لا يظهر مرة أخرى أبداً، ثم يقال لنا عرضاً فيما بعد: إنه قد قضى نحبه هو وأمه في حادث سير. وفي نسخة سابقة من نص الفيلم، يُقتل ابن كين خلال انتفاضة فاشية، ويدفن في سرداب الكنيسة في زانادو. وفي كلتا الحالتين لا يسمح له بأن يعيش أكثر من سلفه.

جاء ويلز من لا مكان، متجسداً على نحو سحري من الهواء الذي تتغذى به الحرباء، كما يقول هاملت. وعند تقديم مسرحية مارلو ((الدكتور فاوستوس))، اندفع إلى الجحيم عبر مدخنة في الأرضية وكأنه يعبر قناة الولادة بالاتجاه المعاكس. ودخل بعد ذلك فجأة سالماً كاملاً مرة أخرى، بعد أن قطّعت الشياطين أوصاله، لكي يدعى إلى الوقوف أمام الستارة للتصفيق له. كان يختبر الانمحاق والنجاة منه على الدوام. وفي ١٩٨٥، عندما زال بعد أصابته نوبة قلبية وهو وحيد في منزله على تلال هوليود، آثر ألا يترك شيئاً وراءه. ومع أنه قد ترك الأفلام، إلا أنه رفض أن يعتبرها بديلاً من الذرّية، وبما أن معظمها قد أفسده تدخل الاستوديوهات، فقد تبرأ منها جزئياً. وخلال مؤتمر صحفي في مهرجان السينما الفرنسية، أصرّ على أن القلق المتعلق بالذرية يتصف بالسوقية، فأنت تسيء فهم طبيعة الحياة والزمن إذا اعتقدت أنك تستطيع أن تقهر الحدث، وتتحكم في المستقبل عن طريق إنجاب الأولاد، أو تكديس الثروات (مثل كين)، أو صنع الفن. إن الفيلم ((شريطة أحلام))، بحسب وصف ويلز الجميل، لعبة هشة تلعب بها الريح، لعبة منقّشة بالصور التي تتلاشى في ضوء النهار، ولا تكون أكثر مادية من الغبار المتخلّل من جمجمة يوريك.

كانت إيرثا كيت تدعوه ((جلالة الملك أورسن ويلز)). ذات مرة أعرب جون هيوستون عن إعجابه بالمظهر الذي ظهر به ويلز في برنس استحمام أرجواني طويل: ((إنه لون فخم، يناسب أورسون، ومن دون تاج كان مهيباً كالملك بالفعل.)) بعد أن تُوّج في مهرجان السينما الفرنسية عام ١٩٨٢، وصفه الصحفي ميشيل بوجو بـ ((الملك أورسون الأول.)) وكما أحب ويلز أن يقول: لقد كان دور الملك هو الذي يناسبه كممثل.

لقد استعار الفكرة من دراسة كينيث تينان غير الناضجة عن التمثيل البطولي ((الممثل الذي يؤدي دور الملك)). والتي كتب لها رسالة تقديم في ١٩٥٠ بناء على إلحاح تينان الجديد بالاحترام. لقد منحه وزنُه وطوله وصوته الهادر سلطة عليا، ولكن مع أنه كثيراً ما استغل هالة السيطرة، فقد كان يرفض أن تحيط به، مثلما ضحك من أبهة درابزين الدرج في منزل عائلة أمبرسون، ولفت النظر إلى أن هؤلاء الناس لم يرتّبوا ((مواكب ملكية)) لارتقائه ونزوله، وحين حرّر عدد عيد الميلاد من Vogue الفرنسية في ١٩٨٢، صورّ نفسه صورة ساخرة كتب تحتها ((تلك العالم))، وظهر فيها نكداً و خشناً على نحو لا علاقة له بالملوك. برزت لحية بيضاء شعثاء من تحت التاج، وقبض هو بيده على عصا بدلاً من الكرة التي يعلوها صليب (رمز السلطة والعدالة)، وحلّ محل الصولجان المألوف سيجارٌ متفجر، ومع أنه تهالك على العرش الذي أثقله بطنه الضخم، فأي عالم يهيمن عليه؟ لقد أدرك ويلز أن هاملت الذي يغضب من الممثل الذي يشخص الملك في مسرحية داخل مسرحية، قد أراد الإيحاء بأن جميع الملوك هم مغتصبو عروش مثل عمه القاتل، ممثلون يرون الملكية تصنعاً واحتيالاً، وقوامها رداء مغبرّ، وتاج حائل اللون. إن ويلز قد اعتبر شخصياته ملوكاً مصنوعين تُنتزع منهم سلطتهم ونحن نشاهد. قال في ١٩٥٨: إن كين ((يحاول أن يصبح ملك الكون، مثل كوينلان في مدينته الحدودية، وعلى شاكلة هاري لايم الذي ينصّب نفسه ملكاً على عالم بلا قانون.)) وأصرّ على أن وقاحتهم المشتركة تخرّب ((تراث الحضارة الليبرالية كله.))

لا يتمتع بالسيادة المؤهلة إلا الطفل، ولا يضمن الإعفاء من محاكمته على الإساءات التي تقترفها إلاه. فالطفل المفسَد، كما قال فرويد، يُعامل- على الأقل إلى حين- معاملة ((جلالة الطفل.)) كان أول دور أدّاه ويلز على خشبة المسرح دور طفل أُطلق عليه لقب مناسب هو ((بلوى)): كان في الثالثة من العمر عندما أعارته أمه مغنية السوبرانو الزائرة Claudia Muzio التي كانت تغني في أوبرا بوتشيني ((السيدة بترفلاي)) خلال موسم صيف في رافينا خارج شيكاغو. أدى ويلز دور ابن الراقصة والمغنية اليابانية، وشاهد انتحارها الطقسي، وهو تضحية قامت بها بترفلاي لكي تضمن مستقبلاً سعيداً للولد في أمريكا. لقد انضمت قصة الأوبرا إلى وصفه الأسطوري لقدره. كان من العدل أن يدعى وهو طفل ((أمير الرعب))، وهو اللقب الذي يشير به أهل المدينة إلى جورج وهو يسوط حصانه الصغير في الشارع في فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)). كان من العسير على ويلز أن يكبر، لأنه كان يعرف أنه لن يتمتع ثانية بالعبادة التي أجمع عليها، وأغدقوها عليه خلال عقده الأول العظيم. ثم أن شروط تعاقده مع شركة RKO قد أفسدته تماماً مرة أخرى، إذ عرضت عليه الإشراف الكامل الخلاّق على المشروع الذي صار إلى ((المواطن كين)). ولم يلبث الكبار أن كفّوا عن تدليله، وهذا ما جعل ويلز يزداد تصميماً على ألا يتحول بالتدريج إلى صحبتهم الرزينة المحترسة.

هذا هو سبب تأثيره البالغ بكتاب أنطوان دي سانت إكزوبري ((الأمير الصغير)) الذي كتبه المؤلف خلال إقامته في أمريكا منفياً من بلده المحتل فرنسا. وبعد نشره في ١٩٤٢، سارع ويلز إلى إعداد نص فيلم عن الكتاب، ولكن الفيلم لم يُصنع قط. فلا بد أن تكون القصة قد بدت ضرباً من السيرة الذاتية، شأن جميع قصصه المفضّلة. إن أمير إكزوبري يزور في رحلاته خارج الأرض ملكاً مطلق الحكم، لأن الكوكب الذي يجثم عليه بالغ الصغر بحيث أن رداءه الذي من فرو القاوقوم يغطي مساحة الكوكب كلها. وفي فيلم ((الرجل الذي رأى الغد))، وهو

عن نبوءات نوستراداموس التي رواها في ١٩٨١، يسخر ويلز من وضعه ككائن شامل- أو عالمي على الأقل. وفي سلسلة من اللقطات نراه مرتاحاً إلى مقعد في مكتبة، وجالساً خلف كرة جغرافية ضخمة. تبدو الأرض الكروية كأنها امتداد لبطنه البارز، ويبدو هو كأنه يُرضِع العالم، أو يحضنه.

إن الأمير الصغير يستطيع أن يتمتع على كوكبه الخاص البالغ الصغر بالشمس الغاربة مرات عديدة في اليوم الواحد بتعديل زاوية رؤيته ليس غير. و ويلز شارك الأمير شموليته، والقصص التي أحبها كانت حول شخصيات منتجعها المفضل هو الأرض قاطبة. ففي ((حول العالم في ثمانين يوماً)) (قدّمها في المسرح في ١٩٤٦) أبحر بانتظام حول الكوكب، وفي ((موبي ديك)) (قدمها في المسرح أيضاً١٩٥٥) يطارد آحاب الحوتَ عبر نصفي الكرة الأرضية مطاردة مسعورة، وهاري لايم الذي ينجو من الموت في فيينا، عرض ثانية في مسلسل إذاعي خريطةَ ما رواه ويلز خلال الخمسينات بالكامل. ولكن هرولة ويلز حول الكرة الأرضية قد اقتضت منه جهداً أكثر مما اقتضت من أمير إكزوبري الذي ليس عليه إلا أن يحرك كرسيه، كان دائم الاندفاع إلى الطائرات والقطارات وفي إثْره يندفع بوجه عام دائنون، ومفتشو ضرائب، وزوجات وخليلات غاضبات، ولا يصل إلى المطار أو المحطة إلا متأخراً في أغلب الأحوال.

كلما كان كوكبك أصغر، كان وجودك أكثر كلية. إن أمير إكزوبري يكتشف عندما يصل إلى الأرض النسبية المطلقة، كما فعل ويلز عندما طُرد إلى عالم الكبار. يكتشف الأمير أن عالمنا يحكمه ١١١ملكاً (باستثناء السود) كل واحد منهم يحسب نفسه كلي القدرة. إن ثعلباً يخبر الأمير الصغير أن الفراخ كلها متشابهة، وكذلك الرجال. وعلى كوكبه يتعهد بالعناية زهرة واحدة متقلبه غير ذات جدوى، وأما على الأرض، فيتوه في حديقة أزهار تتشابه فيها تماماً خمسة آلاف زهرة. كانت أنانية زهرته تبدو غير معقولة، ولكن تباهيها على الأقل يحفظ الإحساس بالاختلاف. وهنا على الأرض، يسحق الجمهور فكرة الفردية: هكذا فسّر ويلز

نكساته الحِرَفية، وفي ((المحاكمة)) يقدّم استئصال الجمهور للخصوصية غير المألوفة باعتباره قرارَ المجتمع الحديث المروّع الذي لا مناص منه. لقد استهوته فكرة المَلَكيّة لما تنطوي عليه من امتيازات. لك الحق في إساءة التصرف، وفي استخدام رعاياك المغرمة بك (لذلك اعتمد عند صنع أفلامه الأخيرة غير المكتملة على مساعدات الأصدقاء القدامى والمعجبين المتطوعين الذين شكلوا طاقمه ومجموع ممثليه). إن الملك في وصف مجلة Vogue الموجز قد خسر مملكته، ولكن ويلز يسترد ذلك السلطان المطلق بتحويل مواقع تصوير أفلامه إلى إمارات مستقلة استقلالا طريفاً ومراوغاً مثل ماناكو أو ليكتنشتاين أو لوكسمبورغ. و أفلامه تؤدي وظيفتها وفق ما دعاه تروفو ((مبدأ العالم المغلق)) و زانادو هي مثل هذا العالم الخاص. وفي وقت لاحق، خلق ويلز في ((لمسة الشر)) مدينة حدودية داخل ساحة البندقية الجصية المتكسرة، وكاليفورنيا، وحولهما، وفي ((المحاكمة)) حشر مدينة كافكا التي تحكمها البيرقراطية في ملجأ دورسي المهجور، ومن أجل ((القصة الخالدة)) استرجع صورة مستعمرة ماكاو الشرقية مستخدماً ساحة وبضعة شوارع مجاورة في قرية إسبانية. ولما اعتلى منصة مزودة بأجهزة الصوت أو مرة عندما بدأ العمل على ((المواطن كين))، وصفها بأنها مجموعة أشياء حلم بامتلاكها جميع الأولاد. وكانت أيضاً خطيرة للعب، إذا عدنا إلى عالم طفل أصغر بعض الشيء- مجال زُوِّد بالوسائد والدمى، وعُزل بقضبان خشبية مثل سياج زانادا الصارم.

كانت قصة ((الأمير الصغير)) بالنسبة إلى ويلز تبرئة للذات ونقداً لها. لقد أكّدت ادعاءه بالتفوق، في حين تقرّ بأننا كلنا مجرد ملوك مؤقتين. إن ملوك شكسبير يطيب لهم أن يتفاخروا بأنهم يحكمون بالحق الإلهي. وأبهة ولهز قد منحت الشخصيات التي أدى أدوارها نفس الهالة الخارقة للطبيعة. يقول سكرتير ملك المال المتملقُ في ((السيد أركادين)): لو ذهب رئيسنا إلى البحر للتزلج على الماء، لشابه إله البحر نبتون. إن ويلز الذي أدى دور أركادين لا يجازف في ركوب

البحر، ولكنه يبدو بشعره المستعار المجعد، وشعر حاجبيه المنتصب، وأنفه الأعقف، وحاشية البغايا اللواتي يخدمنه مثل الحوريات، وكأنه استطاع أن يستعمل الرمح المثلث الشُعَب بكل سهولة. وأدّى له النقاد فروض الطاعة، فاعتبر صديقه موريس بيسي أن فولستاف في أدائه يشبه جوبيتر، وقال أندريه بازن: إن البطريرك الذي يملكه مزرعة في ((صيف طويل حار)) هو إما ((أحد آلهة الإغريق، أو كائن هائل))، وذلك بحسب نظامك الأخلاقي. وهذا الاختيار قد حدد المنطقة الميتافيزقية الملتبسة التي عمل ويلز فيها. هل كان إلهاً، أم غولاً، أم عفريتاً؟ وهل بيتر بان ساحر أم كريه؟

وبعد أن حُرم مملكته إثْر طرده من هوليود، أصبح ويلز متخصصاً بمشاهد التخلي عن العرش، ففي فيلم ((واترلوا)) للمخرج سرجي بوندارتشوك، والذي أدّى فيه دور لويس الثامن عشر، يهبط درج قصره ظالعاً مجهداً، ويُنقل في عربة إلى المنفى فَزِعاً من تقدم نابليون. إن ملوكه يخلعهم متمردون، وآلهته يهددها ملحدون. وقد كان غودار مصيباً في اعتبار ((عائلة أمبرسون العظيمة)) فيلماً نيتشوياً يلخّص الهجمات الفلسفية، والاضطرابات الاجتماعية التي دحرّت الحقائق الأبدية في نهاية القرن التاسع عشر: أثار إلى ((غسق الآلهة الذي دخل فيه.)) إن منزل عائلة أمبرسون- الذي هُجرت قاعاته الغربية المترفة، وتناقصت قيمة الأرض التي يحتلها، ويُتوقع أن يُقسّم إلى شقق صغيرة منخفضة الأجرة- هو مثوى خالدين لا يحتاج إلى إنارة كما تنيره برونهيلد في أوبرا فاجنر Gotterdammerung. إنه يستسلم للبرودة بدلاً من ذلك: عند النهاية، لا تستطيع فاني (آجنس فورهيد) أن تتحمل كلفة إشعال المرجل في المطبخ.

أشار ويلز إلى السماء، كما أشار الراجا المحارب في ((الإلهة الخضراء))، وسخر من دفاعاته الضعيفة هناك، وهو الذي يرسل كل ليلة فيالق نجومه للحراسة. ويلاحظ أسير أوروبي في مسرحية آرتشر هذا التجديف الساخر: الراجا لا يحب أن يكون خاضعاً ((لحاكم مطلق أكثر منه.)) فهو، مثل ويلز، يقيس

نفسه على الكون الذي يزدري ((حجمه البحت)) المعتبر من المؤمنين هائل الاتساع، ويصرح أن البعوضة تروعه أكثر منه. ولكي يثبت فكرته يقتل بعوضة على ذراعه. و ويلز الذي أدى الدور- كان في الرابعة والعشرين عندما أداه أولاً في الإذاعة،ثم في المسرح فودفيل في بنزيبورغ- كان أداؤه بالغ التفاخر. وفي الوقت المناسب، أدرك خطأه. فالكون يصغّرنا جميعاً، مثل نقاط لايم. وخير ما استطاع ويلز نفسه أن يطمح إليه هو الضخامة فقط، الانتفاخ الدائم من الوسط.

وفي حين أدّى تينان فروض الطاعة لويلز كملك فقط، انحنى إريك روهمر أمامه كإله..إن تأخر قدوم ((المواطن كين))- لم يُشاهد في فرنسا إلا بعد الحرب العالمية الثانية- كان يَعْدل في نظر روهمر رعداً كونياً يحدث عالماً جديداً من إمكانات الخلق. وحسم أيضاً إلى حين مشكلة الإيمان المعاصرة المزعجة، بما أن روهمر قد وجد معبوداً مثل تينان. ولكن، عندما رأى روهمر كيف ضلّ ويلز السبيل بعد ((المواطن كين))، و ((عائلة أمبرسون العظيمة))، لم يدرِ أكان انحناؤه في موضعه أم لا. هل ينبغي له أن يقْبل على ((آلهة أخرى))؟ في ١٩٥٢، طمأنه عطيل من جديد. قال روهمر وهو يتحدث إلى حشد من المعجبين الذين كانوا مساعدي كهنة معوزين للغاية: ((إن إلهنا لم يمت.)) ولقد كبر ويلز نفسه للدور. فحين رتل مقاطع من الكتاب المقدس في إرلندا عام ١٩٦٠، قال شخص وقح من الحاضرين مستفهماً: كم يحب أن يمثّل دور الرب! و ويلز الذي كان يتساءل أحياناً إن كان الله قد قدّر أن ينهي حياته بالخسران، أنشد: ((أخذ يكسب معظم الوقت)).

إن الإله غير الآمن، وربما التافه، قد كابد ميتات عديدة متحررة من الأوهام، وخضع لإحياءات معجزة. ولما التقى ماكليموار ويلز المراهقَ أول مرة، شعر بأنه ((كان على وجه الدقة ما لو استشاره الله في أمر ولادته، لاختار أن يكون هو نفسه... ولم يكن ليستطيع أن يقوم هو بالعمل على وجه أفضل، ولم يكن ليغير مفردة واحدة.)) و بالمثل فإن تينان اعتبر أن ويلز رجل صنع نفسه، وكن

عميق الإيمان بالصانع. ومع ذلك، فإن ويلز يرفض في ((السيد أركادين)) الألوهية التي فرضها الآخرون عليه. فالإله لا تاريخ ولا مأتى له. وعندما يستخدم أركادين الانتهازيّ الرخيصَ فان ستراتن لكي يعدّ تقريراً سرياً يسدّ الثغرات في ماضٍ يدعي نسيانه، يحثّ المفتش على الفتك به. وبالطبع فإن أركادين كان ينوي قتل كل الذين يقدمون الدليل على مصادر ثروته القذرة. ولكن حتى لو نجح، لا نكشف خداعه مع ذلك. وتينان الذي اعتبر ((المواطن كين)) ((أكبر حدث ثقافي في حياتي))، نظر إليه بوصفه ((أداء فردياً))، و برهاناً على العبقرية المتكاملة. وقد ارتاع حين أقنعته مقالة بولين كيل عن المخطوط بأن ويلز قد اكتسب سمعة حسنة بسبب كتابة قام بها في واقع الأمر هيرمان. ج. مانكيويكس. إن التبجيل الغالب على تقويمات ويلز قد أفسح المجال للتحرر من الأوهام. لقد أخفق الإله مرة أخرى، وتينان قد سلّم بأن ((تعريفي المبكر للفن قد ارتكز على أكذوبة.)) لقد توقع ويلز أن يُسقَط القناع، وربما أراد أن يُسقَط، وذلك لأن انتصار الساحر يكشف خداعه لنا. ورغم ذلك خشي من عواقب عملية كان قد حرّض على القيام بها. وبعد أن وافق على مقابلة بوغدانوفيتش من أجل كتابة سيرة ذاتية، تصرف نحو شريكه بكل جنون العظمة الذي اتصف به أركادين وهو يجاهد كي يبقى قدّامَ فان ستراتن. لقد دعا بوغدانوفيتش مستجوباً، وكأن الأسئلة التي سألها كانت ضرباً من التعذيب، أو خاطبه باسم ((السيد هوفر)) مفترضاً أنه من مكتب التحقيق الفيدرالي.

كان يحلو لويلز أن يرى نفسه ضحية خيانة- خذله أصدقاء مزيّفون، أو شركاء غير صادقين، أو نساء غير جديرات بالثقة- ولكنه كان عادة يحرض على القطيعة التي كان يلوم الآخرين عليها. كيف أمكن أن يصدّق ديانة حمقاء اصطفته للألوهة؟ لقد روى القصة ذاتها مراراً وتكراراً، وكثيراً ما رواها روايات عديدة مختلفة بحيث بلغت رتبة الأسطورة. وهو لم يروِ قصة حياته، بل كيف حاول أن يفهم تلك الحياة، بكل آمالها العظيمة، وأوهامها الضائعة. والحالة

الدائمة هي أن رجلاً يقاضي صديقه، ويقتل ما يحب. لقد أدى هذا الدور تارة، وذاك الدور تارة أخرى، إذ كان عليه أن يكون الشخصيتين كلتيهما لأن القصة كانت حول استبطان الذات وتحقيقها.

إن بروتس في ((جوليوس قيصر)) التي أخرجها في نيويورك في ١٩٣٧ قد حملته وساوسه الدستورية على إدانة صديقه قيصر وطعنه بالسيف. وفي السنة ذاتها، حوّل ويلز ((بؤساء)) فيكتور هيجو إلى مسرحية إذاعية، وأدّى دور فالجان الهارب الذي طارده رجل البوليس السري جافير. وعند المتاريس تسنح الفرصة لفالجان لكي يقتل جافير الأسير، ويتخلص من بلايا الماضي. وبدلاً من ذلك، يطلق سراح المضطهد، ويبوح باسمه المستعار، وعنوانه، وذلك ليجعل مطاردة جافير المتجددة أسهل. ويعده جافير وعداً رفيقاً بعض الشيء: ((سآتي من أجلك)) والصحفي في ((المواطن كين)) يبحث عن معلومات قد تساعده على فك لغز البطل الميت. وعندما يرجع كين إلى الحياة يخضع للتدقيق الشديد ذاته من صديقه جيديديا (أدى دوره جوزيف كوتن). وكما يتحدّى فالجان أو يتوسل إلى جافير أن يلقي القبض عليه، يشارك كين في إيقاع التهمة عليه. لذلك فإن التقرير القاسي عن ظهور سوزان كين الأوبرالي الأول السخيف يكتبه كين نفسه بعد أن عجز جيديديا الشديد السكر عن إكماله. وأراد ويلز أن يؤفلم رواية كونراد ((قلب الظلمة)) التي كان قد أخرجها للإذاعة. وهنا كان يبغي أداء كلا دوريْ مارلو المطارِد، ودور كورتز الفاسد المجنون المطارَد. وصنع شيئاً مماثلاً في ١٩٣٩ في إخراج قصة أغاثا كريستي ((مقتل روجر أكرويد)) للإذاعة، حيث وجد وسيلة ليكون رجل البوليس السري والقاتل في آن معاً. وفي إحدى الحلقات ((البؤساء))، أدى الدور فالجان، حين كان عمدة مدينة، ويعيش باسم مستعار متمتعاً بالاحترام، ودور الشخص المتوحش الذي زُجّ في السجن لتُطابِق أوصاف فالجان: وهذا يمكنه من طرح أسئلة على نفسه أثناء الاستجواب. وفي ((مأثرة بو)) المعدة للإذاعة مع لورنس أوليفييه في ١٩٣٩ أيضاً، استطاع ويلز أن يكون

الهارب المذنب والمحب البريء للآخرين في الوقت ذاته، مع أن الشخصيتين شخصية واحدة في هذا العمل. يهرب بو للانضمام إلى فيلق الأجانب الفرنسي موهماً أسرته أنه قد سرق أحد الموروثات النادرة. ولكن الجريمة التي يعترف بها كانت تضحية منه للتستر على عمته. فمن أجل المحافظة على أملاك الأسرة، كانت عمته قد باعت الياقوت الأزرق إلى ماهاراجا، وتحمّل هو مسؤولية عملها.

وظهر ويلز في ١٩٥٣ في قسم من فيلم بريطاني مركب هو ((ثلاث حالات قتل))، مؤدياً فيه دور نبيل محافظ يعذبه بالتخاطر اشتراكي من ويلز دمّر ذلك النبيل حياته. إن أوين، الخطيب الوضيع المولد، يغزو أحلام اللورد مونت دارجو، فيراقبه وهو يشهد حفلة تتكر بلا بنطال، أو يظفر بالمارمبا (آلة موسيقية) في نادٍ ليلي قذر. ويقول أحد الأطباء النفسيين للورد مونت دارجو: ((إن كل واحد منا ليس ذاتاً واحدة بل متعددة، وإحدى ذواتك قد اتخذت هيئة أوين في ذهنك عقاباً لك.)) والذوات المتعددة التي يطيب لويلز أن يعددها هي الآن في حالة حرب. يصرّح مونت دراجو المتباهي الطموح أن ((العظمة هي هدفه))، و ويتجرأ على وضع قدمه على صندوق الرسائل الرسمية أثناء المناقشات في مجلس العموم: ها هوذا ويلز الفاوستوي. و أما أوين (يؤدي دوره ألان باول)، ((الحالم المفتقر إلى القدرة العملية))، والهاذر بـ ((اليوتوبيات الطفلية))، فهو ويلز آخر: صاحب الرؤى غير الراغب في تعريض ضميره الفني للشبهة. إن مونت دراجو يحلم بأن يدفع أوين إلى تحت قطار، غير أن شبحاً ساخراً يلاحقه، فيتدحرج على درج قصر (ويستمينستر) ويموت. يقول وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة: ((إنه يقتفي أثري))، ويهنّئ نفسه باستباق أوين، ويعترف بأنه لم ينجُ على الإطلاق.

يؤدي ويلز في ((الغريب)) دور نازي قصد مدينة كونيكتكت للإقامة فيها. اقتفى أثره زميل من الرايخ الثالث تمّ إصلاحه، ويريد أن ينقذه من الماضي، ومحقق من محكمة تحقق في جرائم الحرب هدفه إثبات إدانته. كان ويلز يعطي نفسه دور الرجل المطارَد على العموم، ولكنه كان يستطيع أن يؤدي دور رجل

القانون العنيد، وكأنما ليثبت أن تلك الذات الأخرى الزائفة التي تريد تجنب الاعتقال تستحق العقاب. ولما أعدّ ((حول العالم في ثمانين يوماً)) للإذاعة، أخذ دور فلياس فوغ الحريص على الشكليات، والذي يبحر حول الأرض من أجل رهان. وحين حوّل العمل إلى مسرحية استعراضية غنّى فيها كول بورتر، تحول هو إلى رجل البوليس السري العنيد المراوغ فيكس الذي يلاحق فوغ عبر القارات والمحيطات مقتنعاً أنه قد سطا على مصرف.

إن أشكال القصة المختلفة ذاتها تنبق في مشاريع لاحقة- هي ((القصة الخالدة)) لويلز، والتي تقبل المقارنة، في حقيقتها الإنسانية التي لا مفر منها، مع قصة دينيس التي أفلحها في ١٩٦٨. ففي ((الرجل الثالث))، ينقلب هولي ماتنز (كوتن مرة أخرى) ضد صديق صباه، وإياغو المؤاسي الغادر يخون عطيل، وهال يقصف مع فولستاف، ويخطط لركله في الوقت ذاته. إن ويلز، كأن كوينلان في ((لمسة الشر))، تحطمه خيانة زميله الذي يعبده، والذي أنقذ حياته ذات يوم. والشرطي الذي ينحاز إلى متهم كوينلان يعاني عذاب الضمير الذي عاناه بورتس، فبعد عشرين عاماً على إخراج ويلز للمسرحية، يؤدي الآن دور جوليوس قيصر المتداعي. وتتقوّى الصلة عندما تهزأ جانيت لي، كواحدة من ضحايا ويلز العرضية، من المتواطئ معه أكيم تاميروف، وهو سفّاح أخرق يضع على رأسه جمّة غير لائقة. إنها تدعوه ((قيصراً صغيراً مضحكاً، بارز الأذنين، غير متوازن، وغير مجارٍ للعصر)): لقد تحوّل الإمبراطور إلى عضو قذر في عصابة. وبعد أن مثّل ويلز أدوار بروتس، وأنطوني، وكاسيوس، أصبح مستعداً في ١٩٦٧ لأداء دور قيصر في فيلم متصوَّر عن المسرحية مع بول سكوفيلد في دور بروتس. وكالعادة، لم يستطع أن يجمع المال لهذا الفصل الأخير من سيرته الشخصية الشكسبيرية.

إن الصلة الشخصية بالقصة يتمّ الإقرار بها في F for Fake. ففي هذا المزيج المغيظ من القص الوثائقي الهازل نجد أن كل واحد يخون الآخر. إن كل كليفورد إيرفنغ يشهد على الخداع الذي يمارسه مزوّر الأعمال الفنية إلمير دي

هوري في الوقت الذي يعدّ هو فيه خدعة خاصة به وهو يزورّ مذكرات هوارد هيوز. و ويلز الذي أعدّ المقابلات مع المزيفين، وأسهم في تعليق ساخر على مجرى حياتهم، يقدّم نفسه باعتباره أبرعهم، وأوقحهم في عدم الندم. يبدأ الفيلم بعرض حيله السحرية التي تريك العقل بخداع النظر، ثم يتلمس العفو عن أكاذيبه.

لقد بدا ويلز للمشاهدين المرتبكين شخصاً أسطورياً. وموريس بيسي وصف فولستاف بأنه ((conitruant)) (بطّال رعّاد)، وهذه صفة أخرى أكثف من أن تترجم: إن أمزجته النكدة هي غضبات إله الرعد. لقد شبه بازن بالإله جوبيتر و هو يلوّح بسيجار طوله عشرة إنشات بدلاً من سهم الصاعقة المألوف الملحق بالإله. ولكن ويلز أدرك أن الأساطير أشياء متخيلة، أو أشياء ملفقة، إذا استخدمنا العبارة الخشنة التي أوردها في فيلم سيرته الذاتية، وأدرك أيضاً أن هذا هو سبب قيمتها بالنسبة إلينا- عزاء عاطفي، ودليل رائع على قدرتنا على قهر حقائق العالم المثبّطة. وفي حوار مع بوغدانوفيتش، ميّز تمييزاً حداً ذهنيته عن ذهنية جون فورد. كان يُجلّ فورد، وأثناء إعداد ((المواطن كين)) أعاد عرض ((مركبة السفر)) مرة بعد أخرى لتعلم حرفة صناعة الأفلام. ومع ذلك رفض أي مقارنة بين رؤاهما المنفصلتين: ((ما يشغلني في الحقيقة هو أسطورة الماضي، بوصفها أسطورة. وأما فور فهو أحد صنّاع الأساطير.)) والملاحظة تتمّ على وعي حزين وذكي للذات. إن فورد الوطني قد آمن بأسطورة الغرب الأمريكي، وكان صادقاً في اعتباره الخيالة فرساناً معاصرين يمتطون خيلهم بغية إنقاذ المستوطنين المهددين بالخطر. وهذه الرومانسيات المثالية كان ويلز ينظر إليها نظرة الآسف المتألم. كان فارسه الخاص دون كيشوت، وهو بطل شهم افترى عليه زمنه المنتفية فيه البطولة انتفاء مطلقاً.

إن الموقع الذي كان يصور فيه ويلز أفلامه أسطوري- الحديقة المتخيلة المسوّرة في ((المواطن كين))، وغرب أمريكا الأوسط المستقر المنعَم في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، والمنطقة الاستوائية الحسية في ((سيدة من شنغهاي))-

ولكن القصة التي يرويها دائماً هي قصة الفردوس الذي فقدناه، أو الذي لم يوجد بالفعل. إن مقدمته المحكيّة لفيلم ((المحاكمة)) تبدأ بالقول: ((ثمة حارس يقف أمام القانون.)) وبعد العبارة الأولى يتوقف عن الكلام مدة كافية لكي تتساءل: أيشير إلى المكان أم إلى الزمان؟ إن حكاية كافكا تضع الحارس أمام بوابه التي تحمي قلعة القانون. ويبدو صوت ويلز ملتبساً في النطق بالسطر: إنه يتحسرّ على الزمن الذي لم يكن فيه القانون يحتجزك رهينةً، ويحمّلك مسؤولية أفعالك- زمن الطفولة المسحور غير المكترث بالأخلاق. ومع ذلك، فإن هذا الحنين وهمي مثل ذكريات شالو العاجز وهو يسير مترنحاً عبر الثلج في بداية ((أجراس منتصف الليل)): هل قام بالفعل بكل الأشياء المتهورة التي يتباهي بها؟ إن مشهد الثلج داخل الكرة الزجاجية في ((المواطن كين)) لا يبدو من الريف إلا عند استعادته من الماضي، وهو الآن لا يُستعاد. هل تمنّى شارلي كين حقاً أن يعيش دائماً في كولورادو الخالية التي تضربها العواصف الثلجية؟ إن التلاميذ يركضون عبر الغابة في ((الغريب)) بلا اكتراث وغير مدركين أنهم يعبرون فردوساً ملوثاً آخر. فتحت الأوراق جثة جديدة مغطاة على عجل. وفي ((لمسة من الشر))، تعلن لوحة ضوئية شاحبة في الممر المقنطر عن ((فردوس)): وعدن المعلن عنها هي قاعة رقص مصطخبة. إن ((ملك العالم)) السيئ المزاج في الرسم المنشور في vogue هو ملكُ عالمٍ فقده، كما فقدناه كلنا. وكما قال ويلز عن إنكلترا الأسطورية السعيدة التي سكنها الملك آرثر، أو فولستاف، فإن ذلك الزمان لم يكن قط، ((ولا تذكره إلا أشجار السنديان، والكستناء المزهرة.))

في حزيران ١٩٣٨، بدأ ويلز و زملاؤه في مسرح Mercury سلسلة برامجهم الإذاعية باقتباس دراكولا. وفي الأسابيع اللاحقة، أعدّ للإذاعة عدداً من المسرحيات والروايات التي تكررت خلال حياته لأن لها دلاله خاصة مهمة: ((جزيرة الكنز)) و ((جوليوس قيصر)) و ((جين آير)). وفي الخريف، قدّم في ثلاثة أسابيع متوالية ((حول العالم في ثمانين يوماً))، و ((حرب العوالم))، و((قلب

الظلمة.)). وهذه الأعمال الثلاثة كانت صوراً ذاتية. أولاً جاء ويلز مواطن العالم الذي دار حول الأرض باسم فيلياس فوغ، ثم ويلز الساحر المؤذي الذي حكم على العالم بالموت، معترفاً في خطاب الختام أن البرنامج لم يكن إلا نكتةَ عشيةِ عيدِ جميع القديسين. وأخيراً، يعيد أداء دور كورتز، بطل رواية كونراد، كفاشي متشدد، ويكشف عن جانب آخر مبهم من جوانب شخصيته: السوبرمان الذي ينظر، مثل هاري لايم، بازدراء إلى الأفظاظ الأدنى منزلة منه، ويأمر بإبادتهم.

أعطى ويلز للمسلسل عنواناً ثانوياً هو ((المتكلم المفرد)). وهذا تقليل من شأن الموضوع. وإن عرضه للذاتيات المتوافرة التي أطلقه في التحولات الصوتية للبرامج الإذاعية، قد جعله كائناً متعدداً. وفي ١٩٥٤، دعاه بن هتشت ((الممثل الفرقة)) الذي كان له من الأصوات ما جعله قادراً على العزف على كل آلة من آلات الأوركسترا. وأثبت ويلز فكرة هُمِشتْ في جزء من برنامج تلفزيوني مخفق قدمه في أواخر الستينات. يؤدي هنا، وفي أحد شوارع لندن، دور عصابة صاخبة مؤلفة من رجل واحد، إضافة إلى دور بائع خضروات متجول بذيء، ودور شرطي صارم. F for Fake يُغير صوتَه لمزوّر أعمال فنية طريح الفراش يُفترض أن جدّ أوجا كودار (التي كانت صاحبة ويلز في أواخر حياته). تُلقي كودار أسطراً يُفهم أنها من أقوال بيكاسو، توبخ بها المزوّر على تقليد عمله. وتخبر ويلز أنه أحد أولئك الذين يستعملون أسماء عديدة جداً بحيث أنهم ينسون أسماءهم. ويردّ ويلز متحدياً- متظاهراً بأنه يعيد حديث رجل لا يلبث أن يعترف بأنه لم يوجد قط- :((أنا، يا سيد، لست أحد الأشياء، بل متفرد مثلك.))

وهذا الطموح يتشاطره مع شخصية أثيرة عنده هي مغنية الأوبرا بلجرينا ليوني من ((سبع حكايا قوطية)) للكاتبة إزاك دينيس (كارين بليكسن التي اتخذت هذا الاسم المستعار شعرت بأنها واجهت شخصيتها في صورة حية عندما سمعت ماريا كالاس تغني في مبنى Carnegie في نيورك سنة ١٩٥٩، والدور أدته كودار في ((الحالمون))، وهو فيلم غير منجز يقرن بين قصتَيّ دينيس عمل ويلز

عليهما بين ١٩٨٠و ١٩٨٤). إن بلجرينا، مغنية السوبرانو الفاضحة، ((تغضب لأن أداءها دورين في الأوبرا ذاتها كان مستحيلاً.)) فتخلت عن العمل، وتعزم على السفر غفلاً، ثم تعلن أنها من الآن فصاعداً: ((ستكون ذواتها المتعددة.)) وهذه الأعمال الفاترة كانت طبيعة ثانية لويلز. وفي أثناء عمله في الإذاعة، كان عادة يصل إلى الأستوديو قبل بدء البث تماماً، ويتناول مخطوطاً، ويسأل منقطع النفس عن الدور المفترض أن يؤديه. وإن اتفق أنه كان عليه أن يؤدي دور جون د.روكفلر البالغ من العمر سبعة وتسعين عاماً، كما حدث ذات مرة، شاخ سبعة عقود في الثواني المتبقية له. وفي إخراج مسرحيات شكسبير للإذاعة، كان يأخذ عدة أدوار في مسرحية واحدة. لقد سجّل ((جوليوس قيصر)) في ١٩٣٨، وأدى دور بروتس، ثم أعاد تسجيلها،وأدى فيها أدوار أنطوني، وكاسيوس، والراوي (دوره المفضّل على الدوام، لأن راوي القصة هو الإله الذي يهيمن على حياة البشر، ويستطيع إفناءها). وعندما بُثّت ((دراكولا)) في تموز ١٩٣٨، تردد بين ثلاثة أدوار: دوره كمضيف، ودور سيودر، مؤرخ برام ستوكر، ودور مصّاص الدماء. وأثناء تنقله بين هذه التقمصات، كان ينبه المستمعين إلى ((المتكلم التالي.)) إن تعايش هذه الشخصيات المتناقضة منذر بالخطر، فأن تكون عدة أشخاص حالة مقلقة. وخلال ١٩٥١، كان ويلز بارعاً في التنكيت على هذه المقدرة على التحول. لقد قدّم كل حلقة من مسلسل مغامرات هاري لايم بعد الموت بالقول: إن لايم ((له حيوات عديدة، وأستطيع أن أعدّها كلها، لأنني أنا هاري لايم.)) وكما علم الجميع، فإن هاري لايم هو ويلز الذي كان جماع عدة أشخاص مختلفين.

إن الفرادة في نظر ويلز لم تكن تقتضي التفرد الغريب. كان فريداً، كما قال في تشبيه نفسه بالفنان بيكاسو، من غير أن يكون ((أحد الأشياء.)) كان يعني أنه متعدد، أو مضاعف نفسه. كانت صغره منه تستدعي مجموعة كاملة من الحيوات إن شاء. ولم يتقدم عمله إلا بفضل هذه الموهبة الغريبة المخادعة. ففي ١٩٣٠ وصل إلى دبلن صفر اليدين، فأقنع هتلون إدواردز وماكليموار أن

يستخدموه في مسرح Gate بالكلام على سلسلة من الانتصارات المتخيلة في مسرح نيويورك، إضافة إلى مآثر أخرى واسعة الانتشار. وزُعم إنه قال: ((قال طفت بالولايات منتحلاً شخصية أنثوية تبتلع سيفاً، وبهرت الأبصار في هوليود مثل الألعاب النارية. لقد أقمت في منزل صغير بلون البندورة على سور الصين العظيم مقابل دولارين في الأسبوع... وأكلت تمراً في كل الصحارى القائظة، وهدهدت نساء هنديات على إيقاع ألحان صربية.)) وفيما بعد ادعى مستخدموه الجدد أنهم لم يصدقوه، إلا أنهم حسبوا أن أي واحد بهذه الوقاحة لا بد أن يكون ممثلاً جيداً.

إن هذه الحادثة قد أدت بالنسبة إلى ويلز وظيفة الأسطورة التي تعلل الخلق، تروي ((كيف أُحدث شيء ما، كيف بدأ وجوده))، كما قال الأنثروبولوجي ميرسيا إلياد. تروي بعض الأساطير ما قبل تاريخ العالم، و ويلز هنا روى ما قبل تاريخه هو، خلقَ شيئاً من لاشيء. وإن ملاحظة ملغزة في مخطوط ((المحاكمة)) حُذفت من الفيلم المنجز تضيء مبرراته. يقول الراوي في المخطوط: ((هذه قصة داخل التاريخ.)) ولا أحد يفوته سردُ كافكا لما أصاب ك من أجل الحقيقة الكاملة. والسرد المموَّه كتاريخ يروي قصة هي أسطورة في واقع الأمر، حكاية ترمي إلا إظهار كيف يبدأ جنون العظمة عندنا. يبدأ الفيلم حين ينهض ك من نومه: حالما نصل إلى العالم، نلاحظ أنه يحبطنا ويضطهدنا. يشعر ك بالذنب من أنه بريء. والقصة داخل التاريخ قد تدعى أسطورة. إن كافكا لا يحتاج إلى تحديد التهمة التي وُجهت إلى ك: فهو شارك مثلنا جميعاً في خطيئة أصلية، واعتقاله، كما تخبره صاحبة المنزل، ((شيء مجرد.)) والأسطورة التي تصف بداية التاريخ تعترف بنوع من الفقدان أو الانحراف. لماذا ينتهي الإنسان إلى كائن فانٍ على خلاف عرّابيه الخارقين؟ كيف يتفق أن تغزو العالمَ الخيبةُ، والتحرر من الوهم، والموت؟ ألأنه يغامر في الإجابة عن مثل هذه الأسئلة؟ لقد أصرّ برونيسلو مالينوفسكي في ١٩٢٦على أن الأسطورة ليست مجرد ((حكاية تافهة.)) ومسؤولية

أي أسطورة، كما يثبت كلود ليفي شتراوس، هي التغلب على التناقضات التي لا تطاق، ومن الصعب أن تقوم بذلك إذا قيّدتها الحقائق.

إن كل هذه الدوافع المعقدة، والمناولات المراوغة، كانت حاضرة في أداء ويلز خلف الستارة في مسرح Gate. وكثيراً ما تذكر في الأعوام التالية حيلته المازحة في دبلن- كما في F for Fake مثلاً، حيث تؤدي إلى اتهامه بالتزييف. ثم إنه عاد إلى التأمل فيها في سيناريو ((المهد سوف يهتز))، حيث تصبح لحظة غطرسة حاسمة مدمرة، ويحمل زميله هاوسمان على اعتبارها خياراً فاوستياً عندما باع ويلز- وهو في الستين، ويدعي أنه في الثانية والعشرين- ((مجدَ الكِبَر بالشباب))، وبذلك حكم على نفسه بـ ((المراهقة الجانحة)) التي استمرت حتى مات، لأنه يعشها في حينها. كان ويلز يحاول دائماً أن يعين اللحظة عندما تبدأ المأساة، ولكن من الصعب أن نصدق أنه كان صادق الندم على خداع إدواردز ومكليموار، فهو، على العكس، قد وجد متعة في نجاح هذا الخداع. كان يعلم أن القصة سيرويها ثانية آخرون، بمن فيهم ضحّيتاها. ولم يكن ليعارض إن وسّعاها وغيراها. إن ماكليموار يعترف في هامش وقح بعد أن ترجم حديثه بأن ((هذا السرد للحوار يكاد يكون غير دقيق بالكلية.)) ولمَ الانشغال بالدقة، بما أن ويلز نفسه كان لا يُصدَّق إلى هذا الحد؟ إن ماكليموار ينسب إليه هَوسَ الأسطرة المصابة به إحدى شخصياته: لدينا هنا عطيل الذي يخدع أعضاء مجلس شيوخ البندقية الذين يسعدهم الاعتقاد بأنه قد التقى مصادفةً آكلي لحوم البشر، ورجالاً ((نمتْ رؤوسهم تحت أكتافهم.)) ويتيح ماكليموار لويلز أن يتوّج إلقاءه بمقطع منمّق من الصفاقة البالغة ويحمل ويلز على القول في نهاية الموجز: ((ولكن لم أقل لك كل شيء. لا، لم يكن هناك وقت.)) إن الأسطورة هي قصة منفتحة على الإضافات والاستنتاجات. وماكليموار الذي نسب أعمالاً مثيرة إلى ويلز، كان ينهج نهج مالوري أو سرفانتس عندما لفّقا قصصاً عن آرثر و كيشوت.

إن وضع ويلز المتخيل قد خدع و أثار عداء هوليود خلال الأشهر الواقعة في عامي١٩٣٩ و ١٩٤٠، عندما تكلف مشاريع باهظة في شركة RKO قبل أن يتوفر على عمل ((المواطن كين)). وصل من نيويورك مرْخياً لحية لكي يؤدي دور فولستاف في ((خمسة ملوك))، خلاصة مسرحيات شكسبير التاريخية التي أخرجها للمسرح، وكان ينوي الاحتفاظ بها لدور كورتز في فيلم ((قلب الظلمة)). أربكت اللحية هوليود الحليقة الشعر: أي وجه، أو وجوه كانت تخفي؟ في ١٩٤٠، كتب إي.سكوت فترجيرالد قصة لـ Esquire عنوانها ((بات هوبي وأورسون ويلز)) يسأل فيها هوبي، كاتبُ السيناريو المرهق، وكيلَ المراهنات في الإستوديو لوي: ((من ويلز هذا؟)) فيوضّح لوي باختصار: ((إنه تلك اللحية.)) ويتفقان على أن غموضه يتوقف على شعر وجهه. ويعرض أحد صانعي الشَعْر المستعار على هوبي تزويده بلحية من لحاه، فيوافق الكاتب المأجور الفاسد على ذلك. لقد أصبح يعتقد أن ويلز المحجوب المجهول خصمه العنيد الذي يختطف منه الأعمال. لِمَ لا ينتحل شخصيته؟ يجعل لنفسه لحية جديدة مزيفة، ويكتب على قطعة ورق مقوّى اسم ويلز بأحرف متعجلة، ويضعها على زجاج سيارته الأمالي، ثم يمضي بها إلى الإستوديو حيث ظُن بالفعل أنه ويلز. غير أنه يفتقر إلى الزهو حتى ينجز الحيلة، ثم يعدو إلى البار. إن هوبي و ويلز هما كاراواي وغاتسباي مرة أخرة- سوى أن الرجل الصغير يرفض هذه المرة أن يؤمن بالهالة المحيطة بالرجل العظيم، إضافة إلى أن محاكاته الوقحة لها قد أرخصتها. إن طفيلياً يُدعى ميزي كاتز في سيناريو ويلز لفيلم ((المهد سوف يهتز)) يقرنه بغاتسباي خلال مشهد في إحدى الحفلات التي أقامها هو وفيرجينيا لمشاهير مانهاتن في منزلهما على ضفة نهر هودسون. يقول:إن ويلز لا يبدو أنه حاضر حفلته، مثلما يلاحظ نيك كاراوي انفصال غاتسباي عن الحفلات التي يقيمها للسوقة الغرباء. يقول ميزي: ((نحن نعتبره ضيف شرف أكثر من أي شيء آخر.))

لقد اخترع ويلز نفسه في البدء، ولكنه أتاح للآخرين أن يشاركوه في هذه العملية. فالرجل الأسطوري، مثل الرجل الشهير، يجب أن يوافق على أن يكون إسقاطاً لرغبات الآخرين ومخاوفهم. و ويلز أشبهَ في هذا الأمر المواطنَ كين الذي- كما أشار جان دومارشي في ((دفاتر السينما)) في ١٩٥٨- ليس له حياة داخلية، ولا يوجد إلا فيما تتوهمه وتحدسه شخصيات أخرى تتيح لها روايات قصته أن تمسك به. وكانت شخصية جريجوري أركادين خلقاً مشتركاً أيضاً. ولا يتضح من كتبَ رواية ((السيد أركادين)) التي نشرت عام ١٩٥٩. كان اسم ويلز على صفحة الغلاف. ولكنه أصرّ- إصرار المدافع أو ربما المغرور كأنه كان يتباهى بما عنده من وكلاء وأتباع- أن المؤلف موريس بيسي. ولما استقبل النقاد الكتاب استقبالاً حسناً، قرر رغم كل شيء أنه قد يكون هو كاتبه.

كان خداع ويلز لكل من إدواردز وماكليمور لحظة حاسمة، لأنه بارتجال هذه الحيوات السابقة ابتكر لنفسه حياة بطل. كان يلخّص الحياة التي تبخرت خلال شخصيات الملاحم والحكايات البدائية. فأولئك الأبطال ليسو آلهة، ولا يستطيعون الاعتماد على قوى خارقة، بل ينبغي لهم أن يؤكدوا أنفسهم باجتراح الأعاجيب- قتل الغيلان مثل سيجفريد أو القديس جورج أو جال قاتل العملاق، أو سحب السيوف من الحجارة مثل آرثر، أو على الأقل عليهم أن يدّعوا هذه الأعمال بما أن وضعهم يعتمد على رواية الخرافات الذي ندعوه الآن دعاية. فإذا كانت مآثرهم باهرة بما فيه الكفاية تحولوا إلى أشباه آلهة. إن كل عناصر هذه الخرافة موجودة في خيال ويلز الممثل، وفي الحكايات التي رواها عن أعوامه المبكرة. يجب أن تتخلى الأسرة عن البطل أولاً، وترسله لكي يتعيّش. إن أم ويلز وأباه قد ماتا مجاناً. ويلي ذلك في خطة البطل رحلاتٌ طويلة، تجوالات بحثاً عن المغامرة. وارتحل ويلز إلى اليابان والصين في ١٩٣٠، وفي ((سيدة من شنغهاي)) الذي أدى فيه دور البحار، يشير إلى إطلاعه على الجنس في مواخر ماكاو. وفي كل مكان يواجه البطل أخطاراً عليه تحاشيها. وبغية تشويه سمعة ويلز قبل عرض

((المواطن كين))، أدخل موظفو هيرست فتاة غير بالغة إلى غرفته في الفندق، وقد نجا ويلز من الشرك بعد أن أُعلم به سراً. والخرافة يُفترض أن تنتهي بالانتصار على الوحش، وهذا ما يحث في استهزاء ويلز من هيرست.

كان ويلز يمنح نفسه، مزيداً من الحيوات إن بدت التجربة أنها أكبر من أن تُحشر في حياة واحدة. لقد تخلص، كما تخلص أركادين، من الماضي، أو راجعه وهو يتقدم لكي يفسح المجال للحيوات الجديدة. إن ويلز الشاب قد وصل إلى دبلن كغريب، ونفّر الناس من صحبته اختراعه تلك الروايات المثيرة عن صباه. ورواية ملفيل ((المحتال)) التي تتضمن إشارة إلى هيري أورسون تدور حول المخيلة الموسِّعة للذات، والتي هي امتياز أمريكي. تقع أحداث الرواية في باخرة تعبر الميسيسيبي وركابها كلهم دجاجلة ومحتالون، أي عصاميون لا يمكن الوقوف على حقيقة ماضيهم. ومع أن أمريكا ذاتها في نظر ملفيل ((مليئة بالغرباء دائماً.. فإنهاتزيدهم باستمرار، أو تُحلّ محلهم غرباء أغرب.)) وربما كان فيلم ويلز ((الغريب)) تعليقاً على هذه الملاحظة المقلقة. من هو، علة وجه الدقة، حامل لقب الغريب في مدينة كونيكتكت؟ قد يكون الزميل النازي القديم الذي يأتي ابتغاء زيارة كندلر (المعلم الذي أدى دوره ويلز) الذي يقتله، أو المدّعى (إدوارد ج.روبنسون) الذي يصل بالباص ذاته منتحلاً صفة تاجر عاديات. ومن المؤكد أنه ليس كندلر الذي يُدّعَي الآن رانكين. إنه الآن مستقر في المكان، وموطد المنزلة فيه، ولا أحد في المدينة يتساءل عن قصته الواقية، لأن الذاكرة الأمريكية ضعيفة. في ((لمسة الشر)) ثمة لافتة عند مدخل مدينة مكسيكية قذرة تقول: ((أهلاً بالغرباء))! وأحد مواطني العالم في كتاب ملفيل، والذي رحلاته غير قابلة للتصديق مثل رحلات ويلز الشاب، أو كاذبة مثل انتساب غاتسباي إلى أكسفورد، يقول: ((إن حالة الغريب مغامرة، هي ما يباين واقع الحياة، هي ابتكار، وباختصار، هي الخيال المتعارض مع الحقيقة.)) لذلك أسرت مداهنة ويلز مدراء مسرح Gate، مثلما فتنت حكايات عطيل الطويلة ديدمونا.

إن تعدد ويلز يشير إلى اللغز والاضطراب والفناء المحتمل قرب مركز القصص الأسطورية، والأسطورة ذاتها. والأنثروبولوجي ماكس مولر الذي بحث في الأساطير بحث المتشلك في ١٨٩٧، عرّفها بأنها ((مرض من أمراض اللغة))، نتاج مشوش للأسماء المتعددة. ولأن لدين عدة أسماء مربكة للمسلك الواحد، فإن الإله الواحد يتحول إلى عدة آلهة. إن لوشيفر (الرقم) في ((مقصف ملكي)) للكاتب إيان فليمنغ، وهو الشخصية التي أدى دورها ويلز عند أفلمة الكتاب في ١٩٦٧، هو أحد أمثلة هذا الشخص المتعدد. وإن اسمه رمز، وكل أسمائه المستعارة، كما يعلم جيمس بوند، إنما هي ألفاظ مختلفة لكل من ((صفر))، أو ((رقم)) في شتى اللغات، من مثل لفظة Herr Ziffer (السيد رقم) بالألمانية. ففي ١٩٤٥، يظهر في مدينة داكاو شخصاً مهجّراً يُفترض أنه يعاني من فقدان الذاكرة (وهي عاهة أركادين المناسبة)، وينتحل اسم لوشيفر، لأنه يدّعي أنه مجرد رقم على جواز سفر غير صادر عن أي دولة. يقول أحدهم في فيلم ((مقصف ملكي)): ((لا أحد يعلم من هو، ولا حتى هو يعلم ذلك.))

وتكاثرت مرادفات ويلز أيضاً، وهذا- على حسب كلام مولر- ما ينبغي أن نتوقعه من إله. هل ينبغي لنا أن ندعو بطلنا أورسون أو أورسيني، ويلز Wells أو ويلز Welles؟ هل كين وقاين وكوبلاخان هم الكائن نفسه؟ وهل أركادين- الذي يمكن أن يسمّى على اسم أركادينا، الممثلة غير البارعة من مسرحية تشيخوف ((النورس))- هو اسم آخر مستعار؟ وهل هناك تلميح إلى تشابه لفظها كلها في اسم كندلر، الرجل النازي في ((الغريب))؟ إن عكازة تُركت في فندق رخيص تورّط كوينلان في جريمة في فيلم ((لمسة الشر))، والسيد كلي المترنّح في ((القصة الخالدة)) يتكئ على عصا أخرى. هل عكاكيز هذه الشخصيات تجعلهم من أمثال كين في السن؟ إن ويلز قد أدرج شخصيات نموذجية أخرى في هذه المجموعة من الأسماء المتشابهة اللفظ عندما أعاد تقدم رواية ملفيل ((موبي ديك)) في المسرح. وهنا، يؤدي ((المديرُ الممثل)) الذي يشرف على المسرح دور

القبطان الممسوس آحاب: الدور المزدوج كان من نصيب ويلز طبعاً. ولأن المسرحية مكررة، فلا تجري أي محاولة لاتساخ ساق آحاب العاجية، بديل العضو الذي فقده في مطاردة الحوت الأبيض، بغية الإيحاء بصوتها وهي تدق متن المركب عندما يخطو آحاب، يأمر ويلز ((المدير الممثل)) أن يضرب الأرضية بـ ((العكازة)) التي يحملها. إن جميع رجال ويلز المتفوقين عائلة واحدة، والتشابهات اللفظية التي تصل بعضهم ببعض هي ممارسته في تعدد الأسماء.

إن كوينلان ((رجل من نوع ما))، ولكن هناك أنواعاً عديدة- وجميعهم متماثلون، صيغوا من الطيفة الطرية ذاتها مثل أنوف ويلز، واندمجوا في ((دماغ هذا الرجل الأحمق المركب المخلوق من طين))، كما يقول فولستاف في كلمة الافتتاح التي أعطاه إياه ويلز في ((خمسة ملوك)). إن مغيِّر هيئات ماكراً في ((المحتال)) يعيد صياغة كلام النبي إشعيا: ((لنا إلا صلصالاً، يا سيدي، صلصالَ خزّافٍ... ضعيفاً وجدّ متلاصق.)) وربما تُحضر تلك المادة الداكنة التي لا مفرّ منها للذهن قول أنطوني عندما يظهر أول مرة مع كيلوبترا: إن ((الممالك طين.)) وإذا كان الأمر كذلك، فإن ((ملك العالم)) يُزال مرة أخرى عن ملكه، وإبداع ويلز العزيز نتج عنه، كما في أغلب الأحوال، تدمير للذات. إن الأسطورة، كما قال ليفي شتراوس، تغدو ((صورة للفوضى))، بسبب تكدس أشكالها المختلفة. وهذه الصورة قد تكون صورة ويلز الذي كان وجهه الزائف في ((المواطن كين)) مشكّلاً من طين مصبوب في قالب الإسفنج المطاطي.

إن إنسانيي عصر النهضة قد رأوا التحول والليونة دليلاً على انتساب الإنسان، إلى الإلوهية، كما يفترض بيكو ديلا ميراندولا في إحدى صيغه المحيّرة. ولقد نبّه بيكو إلى أن ((الذي لا يستطيع أن يجذب بان، إله الغابات المولع بالموسيقا، فإن تقرّبه من بروتوس، إله البحر المتبدل الأشكال، يذهب سدى.)). وهذا التعليق الذي يشير إلى أن قوة الآلهة تتخطى هوية الإنسان المفردة الهزيلة له صلة وثيقة ومزعجة بويلز. كان ويلز متبدل الصور طبعاً، مثل ريتشارد الثالث

الذي يتباهى، بعد إضافة ألوان إلى الحرباء، بالقدرة على ((تغير الشكل من أجل المصلحة.)) ثم إن ريتشارد يزعم أنه أمكر من مكيافلي المجرم. والممثلة لي بادوفاني- حبيبة ويلز مدة من الزمن، و واحدة من ثلاث ديدمونات أو أربع استخدمهن في فيلمه ((عطيل))- كانت لاذعة في تشبيه بمكيافلي ذات مرة. واتهامها كان وثيق الصلة بالموضوع، بما أن ويلز قد أدى دور سيزار بورجا، قدوة مكيافلي في النفاق السياسي، في فيلم ((أمير الثعالب)) أيام كانا معاً. إن مراوغة ويلز قد كانت في نظرها شيطانية أكثر منها إلهية.

من المؤكد أنه جذب إله الغابات بان الذي هو نصف إنسان ونصف عنزة. والمفترض أن يكون ظهور المسيح في العالم قد طرد بان منه: إن منقذَ أرواحٍ طاهراً قد حلّ محل إله كان يرعى الملذات. ولكن الآلهة المستهجنة كانت ترجع دوماً. لقد عادت خلال عصر النهضة، وكان لها عودة أخرى في القرن العشرين. ففي ١٩٠٢، كتب إي.م. فوستر ((قصة بانيّ)) حول بعض الإنكليز الذين زاروا رافيلو، وتعقبتهم عبر غابة الكستناء ريح هي تجلّي بان. إن الإله ساخط لأن راعي الأبرشية أعلن أنه ميت، فتحلّ روحه في تلميذ نكد، فتشعله، وتدفعه إلى القفز مرحاً تحت النجوم، وغمغمة الشعر. وأخيراً يهجر الولد المجتمع المتزمت ضاحكاً وهو يتوارى عن النظر. وويلز الشاب- الذي يشير إلى أنه ((ولد الأعجوبة)) في ((المهد سوف يهتز))- ربما كان ذلك الولد الملهم الجامح الذي يدعوه فوستر يوستّيس.

إن ماكليموار قد ربط ويلز بحالة الجنون الحاد هذه عندما وصف هذره وهذيانه حين أدّى دور كلوديوس في ((هاملت)) سنة ١٩٣٤: قال: ((إن خيوله قد أصيبت بالذعر.)) وفي العام التالي، أدّى ويلز أول أدواره المسرحية في نيويورك كملك مفلس من ملوك المال في مسرحية أرشيبولد ماكليش ((الذعر)) التي تدور حول انهيار سوق الأرصدة. وبعد أن مسّرح ويلز ((حب العوالم)) للإذاعة، ووصف النقاد فيما بعد عمله هذا بأنه ((برنامج الذعر))، أصبح مرتبطاً بهذه الحالة مر

الرعب الخارق. و اكتسب صلة نسب أخرى بالإله المؤذي ذي القرون. فالأسطوره تروي أن والد بان كان هرمس المحتال، والمعروف أيضاً باسم Mercury (رسول الآلهة)، وهو الاسم الذي أطلقه ويلز على الفرقة المسرحية التي شكّلها في ١٩٣٧، وعلى برامجه الإذاعية. إن ماسُمّي برنامج الذعر قد كان من بنات أفكار مسرح Mercury في واقع الأمر.

كانت الآلهة وحدها قادرة على إثارة الهلع في الماضي، وهذا يجعلنا متنبهين وقلقين من القوى العليا التي تستطيع أن تقلب عالمنا. إن مسرحية ماكليش توضح أن الكارثة الاقتصادية يمكن أن تثير الرعب المعدي ذاته في عالمنا المعاصر. وقد اكتشف ويلز في تقديمه خدعة ((حرب العوالم)) قدرة وسائل الإعلام على إثارة اهتياج عام، مثلما يجعل بان القطيع يتشتت مذعوراً، ويحمل فورستر سيّاحه اللطفاء على الفرار فزعاً.

ولأن تأثير الإله، عاماً إلى هذا الحد، فإن صياغة خاطئة قد ربطت اسمه- الذي كان في الواقع ترخيماً بكلمة poan التي معناها: راعٍ- بكلمة pan التي معناها: كل. إن لورنس قد أعلن في ١٩٢٩أن بان المطرود من أوروبا قد لجأ إلى ((الولايات المتحدة الفتية)). وهناك تجسد في والت ويتمان الذي مجّد ((كلية الأشياء)) وبعد أن أصبح تابعاً يعمل سراً، واصل الارتحال مع ويلز عندما قصد ريو دي جانيرو في ١٩٤٢ ليصنع فيلمه عن ثقافة القارة الشعبية، والذي كان يهدف إلى توحيد الشمال و الجنوب. كان العنوان الأولي Pan America (كل أمريكا)، والمواضيع التي أراد ويلز تغطيتها- موسيقا الجاز في الولايات المتحدة، ومصارعة الثيران في المكسيك، ورقصة السامبا والديانة الفودوية في البرازيل- تغطيات مختلفة أظهرت بان وهو يفعل فعله الجذل المتفجر. أمل أن يغري دوق إلنغتون بالمشاركة من أجل قطعة جاز، ولكن شيئاً لم يسفر عن ذلك، مع أن إلنغتون مع أن إلنغتون كتب فيما بعد بعض الأغاني للعروض المتنقلة في مسرحية ((الدكتور فاوستوس)) في ١٩٥٠. وهذه الأغاني خرخرت بها إيرثا كيت خرخرة

المغوية الشيطانية، في حين أوضحت شياطين مارلو المعربدة معنى الفوضى الصاخبة الجامحة. كما أن إلنغتون قد أدخل أحد مشاهد ويلز الهزلية في لحن ((الجنوب الغامض)) الذي عزفته فرقته ١٩٤٧. الموسيقا خشنة، منذرة بالخطر. مستحوذ عليها الأشباح، وكأنها تتذكر الأطباء السحرة الذين قال ويلز: إنه قد قضى معهم وقتاً في أحياء ريو الفقيرة. والحادثة هذه تدعى ((إشاعة))، مع إضافة إسم ويلز في العنوان الفرعي. ولا شك في أن الأقاويل قد عظّمت نشاطاته وأحاطتها بالغموض.

إن إبداع ويلز يتجلّى في الغالب في نوبات العنف. إن الحشود تصرخ في مسرحية ماكليش: ((عالمنا في نهايته: عالم جديد!)) يمكنك أن تصنع عالماً جديداً، إذا حطمت العالم الموجود من قبل. في ١٨٤٨، وفي أثناء غداء حضره بودلير، شرب شاب راديكالي متطرف نخب الإله بان. ولما سأل بودلير عن السبب، أجاب الشاب المتحمس: ((إن بان هو الذي يشعل الثورات.)) و ويلز الثوري قد كان مخرباً مثل بان بالضرورة. ففي فترة مبكرة، تعوّد أن يحطّم غرف الفنادق، والمطاعم. وذكر وليام هيرز، وهو زميل في مسرح Mercury، أن ويلز قد حزّب بانتظام غرفَ شقةٍ كاملة في ريتز كارلتون في نيويورك أواخر الثلاثينات. وفي صباح اليوم التالي قدم له المدير فاتورة أضرار بلغت قيمتها أربعين ألف دولار. وفي كانون الأول ١٩٣٩، أوقف فجأة في هوليود تعاونه مع هاوسمان، وقذفه بسخّانة أطعمة في مطعم شيسن، مضرماً النار بالمصادفة في الستائر. وفي أفلامه، صوّر نفسه وهو يفعل مثل هذه الأفعال عندما يفكك كين الموسوس غرفة نوم زوجته التي هجرته، أو عندما شارك الملك لير الفرسان المشاكسين في تحطيم أثاث غونيرل.

إن هذه الحالات من الهياج قد كانت تذمراً من طبيعة الواقع العنيدة المقاومة. وقد أتاحت لويلز أن يعود إلى حالة الطواعية التي سبقت تثبيت الأشياء، وفرض الأعراف والقواعد علينا- الزمن الذي سبق القانون، ويشير إليه

باشتياق وهو يسرد ((المحاكمة)). إن الفوضى هي اسمٌ هذه الحالة الأول، والاختلاط هو اسمها الثاني. تقول ديتريتش عندما تراه أول مرة في ((لمسة الشر)): ((أنت فوضى، يا عزيزي.)) ولكن الجسد المنفوخ كان مقر طفولته المتطاولة، الوقار الناعم الذي أنشأه حوله، مثل ماكبث في قلعته، أو عطيل في حصنه، أو كين في مملكته الخاصة. الجسد لا يلبث أن يتحول إلى جمجمة يوريك، أو إلى هيكل عظمي هزيل مثل شالو، صاحب فولستاف. إن ريتشارد الثالث الذي تدعوه السيده آن: ((كتلة مشوّهة كريهة))، يدرك القوة التي يمنحه إياها التشوّه، أو انعدام الشكل. لقد جاء إلى العالم ((على شاكلة الفوضى))، كما يقول. ولكنه يفهم على الأقل اضطراب هذه الحالة وغدرها، ويستطيع أن يدمّر الآخرين باجتذابهم إليها. ومع أنه مشوّه وغير متناسق، فإنه قد صُنع من طين يمكن التلاعب به، وإعادة تشكيله. فهو يقول: ((سوف أشكل وجهي لكل المناسبات.)) ويمكن إعادة تشكيل الجسد أيضاً: لذلك صمم ويلز مِشْية السرطان للمحامي المعقد بانيستر (أدى دوره إفيريت سلون) الذي دعمت سقالة عظامه عكازتان. وعند الاقتضاء، يستطيع هذا الكائن الغريب المتقلب أن يثنّي صيغة المتكلم ويجمعها، كما فعل ويلز. وخلال المحاكمة، يستجوب بانيستر نفسه، وينتقل من دور النائب العام إلى دور الشاهد، كما فعل ويلز سابقاً في ((البؤساء)).

كانت الفوضى منهج ويلز في العمل. وقد وصف هاوسمان سعيه الحثيث لك تُكتب برامجها الإذاعية، ويتم التدرب عليها كل يوم أحد في ١٩٣٨. وقبل أن يبدأ البث بساعات قليلة، كانت المخطوطات تُرمى كلها، وتُمزّق. كانت الأمزجة تُستثار، والقهوة تُحرق، والساعة تعلِن اقتراب الإرسال بلا رحمة، ويعاد توزيع الأدوار وسط جمع من الممثلين المرتبكين. ومهما كانت ((الدراما الصغرى)) المعدّة للعرض في تلك الأمسية، فقد كانت تُؤخِّر عرضَها ((الدراما الكبرى، أي صراع ويلز الهائل من أجل ذلك.)) ومع أن هاوسمان قد ثبّطت همته هذه التصرفات غير اللائقة بالمهنة، فقد كان يرى شيئاً سامياً في ذلك الصراع، وكأن ويلز كان

إعصاراً. كان يصارع أعداء كونيين مثل بطل أسطوري: ((صارع ((الفوضى)) و((الزمن)) وحيداً وقد تصبب عرقه، وتشعث شعره، وعلت صرخاته.))

ولكن هل حارب الفوضى، أم كان هو الفوضى بالذات؟ إن خورخي لويس بورخيس قد لاحظ أن شيئاً لا يجمع الأجزاء المتنافرة التي تشكل صورة كين في أذهاننا، واعتبر هذه الذات الويلزية الأخرى ((فوضى مظاهر)). وعلى هذه الشاكلة من الاختيار المعبر للكلام، شبّه ماكليموار تجربة ويلز في دبلن بـ ((المحرقة)). فقبل قراءة الاقتباس المقترح من Jew siiss، قذف طاولة وكرسياً وبعض الكتب من خشبة المسرح، وحطم بعض الأزهار المعروضة: ((لقد أثار سحابة عنيفة من الغبار مثل عاصفة رملية صغيرة)) وصلّى ماكليموار و إدواردز أملاً في ألا يحطم مسرحهما. و واصل ويلز إظهار ((السلطة الشيطانية))، فصار صوته ((خفيض الإرعاد)) وبسمته مثل ((برق الأبيض)). ولا حظ ما كليموار ((فوضى انعدام التجربة))، ولكنه دعاها ((فوضى رائعة)). والشعور بالمهابة الذي استحوذ على ماكليموار عرّفه الفيلسوف مارتن هايدجر الذي أكد أن ((الفوضى هي المقدس ذاته)). إن حبكات ويلز التراجيدية أو الكوميدية الكاملة الشكل قد كانت فصولاً من الأحداث، مع شخصيات تصارع كي لا تسقط مع الساقطين، وترتجل بانفعال شديد مثل ويلز في أستوديو الإذاعة، أو مواقع تصوير أفلامه. في ١٩٣٧، أعدّ مسرحية يوجين لابيش الساخرة ((قبعة القش الإيطالية)) لمسرح Mercury، وأعطاها عنوان ((الحصان يأكل القبعة)). يمضغ حصانُ عريسٍ قبعة تخص زوجةَ كهلٍ شابةً متقلبةً. تصرّ أن يترك العرس، ويجد بديلاً، و إلا يغار زوجها المسنّ. وجوزيف كوتن الذي أدى دور البطولة، تدلّى من شمعدان، وابتلّ بماء حوض على خشبة المسرح، ثم حطّم الديكور المسرحي. وهذا كان ضرباً من الفعل الذي يعبده ويلز: مطاردة أو ملاحقة تجري ضمن دائرة. وعندما تتفجر القنبلة في السيارة في بداية ((لمسة الشر))، اضطر فرجاس وسوزان (شارلتون هيستون وجانيت لي) إلى تأجيل شهر العسل: هي ذي حبكة ((الحصان

يأكل القبعة)) ذاتها. إن الفوضوية هي الفوضى المتحولة إلى عقيدة سياسية: فهي تغير العالم عن طريق تمزيقه، كما فعل ويلز. في ((المواطن كين))، يُرسَل مخبر للتحقيق في جريمة محتملة في بركلين، ويُطلب منه أن يتهم زوج المرأة المفقودة بأنه فوضوي إذا لم يتعاون. ولكن جيديديا (جوزيف كوتن مرة أخرى) ينزع فتيل الإهانة ويتقبلها كإطراء. وخلال الحفلة الصاخبة مع فتيات المبغى، يدعوه كين ((فوضوياً كئيباً فاخر الثياب))، فيرد ساخطاً: ((أنا لست فاخر الثياب)). وفي ١٩٤١، حين أُذن بعرض ((المواطن كين))، كتب ويلز مسرحية سمّاها ((فضيلة العمدة)) لكي تُبث في مسلسل إذاعي يعالج وثيقة الحقوق. والعمدة في هذه الحكاية الطالحة يترأس مدينة غير مستقرة في منطقة نائية، وجمهور الناخبين فيها يضم شيوعياً واحداً- في السابعة والثمانين من العمر، ولذلك فهو لا يهدد النظام العام. ومع ذلك فإن هذا الكهل (أدى دوره افيريت سلون الذي لا غنى عنه) يصحح نظرة المدينة إليه، عندما تسنح الفرصة، ويجاهر بافتخار أنه فوضوي.

إن ويلز قد انضم إلى هذا الحزب أخيراً. لقد كان في البداية ليبرالياً: جعل بروتس يبدو في ((جوليوس قيصر)) في ١٩٣٧ مدفوعاً بالوجدان المدني، ومقاوماً عبادة القائد الشمولي. وفي ((ماكبث)) التي أعدّها للإذاعة سنة ١٩٤٠، يسعل ماكبث، ويضطرب من السخط عندما يصل إلى نهاية عبارة ((بذرة ملوك بانكو!)) إن الكلمة فظيعة ولا يصح التفوه بها. من المعقول تماماً أن تنالَ المُلْكَ بالجدارة، أو بالجريمة مثل ماكبث، ولكن ويلز لا يستطيع احتمال مبدأ الوراثة. وخلال ١٩٥٨، رأى العالم رؤية مختلفة، وهو يوضح مبادئه الأخلاقية (ميوله السياسية أيضاً) في مقابلة فرنسية، واختار التأكيد على تعاطفه ((الأرستقراطية والفوضوية.)) فالديمقراطي الذي جمع الأنصار لبرنامج روزفلت الجديد قد أمضى في إيطاليا وإسبانيا عقداً من الزمن: علمته أوروبا الأقدم و الأمكر آلا يثق بالتزمت البروتستانتي الأمريكي. ومحاولة بروتس تمييز الخطأ من الصواب لم تعد تبدو بالغة الأهمية. وبعد أن اعتبر هذه الفضيلة عاطفية وبورجوازية، قال:

إنه يفضل إهمال الأرستقراطي المترفع الذي يهتم بالأسلوب أكثر من اهتمامه بالأخلاق. ولكن لماذا الجمع بين الأرستقراطية والفوضوية؟ لأن الشجاعة التي أُعجب بها كانت تنطوي على عنصر الانهزامية. و الأرستقراطي العادي يظهر الكياسة تحت الضغط، مثل مصارع الثيران عند هيمنجوي، ويحرص على إظهار كامل كياسته عندما ينطحه الثور. والفوضوية بالنسبة إلى ويلز كانت تستدعي لا مبالاة متهكمة حتى حيال بقائك. قال: ((أظن أن في وسعك أن تحكم على الناس على أساس تصرفهم عند مواجهة الموت.)) وأشاد بالمثال الذي ضربته كوليت على هذا الأداء الأخلاقي البارع. فحين جاء رجال الجتسابو للقبض على زوجها وإبعاده، لم تبكِ ولم تعول مثل زوجة بورجوازية عاطفية، بل قالت لزوجها ويلي: ((اذهب معهم بلا إبطاء.)) ربما بدت الإشارة قاسية، ولكن الموقف خلا من أي حساب وضيع للمصلحة أو الفائدة، ومن أي محاولة للمساومة والابتزاز العاطفيين اللذين تتميز بهما البرجوازية. لا بد من الموت، فلماذا لا تموت ميتة رائعة؟ وهذه الحكمة المستسلمة تتوافق مع معتقد إزاك دينيس التي تجعل راوي القصة في ((الحالمون)) يصرّح أن حب الله يقتضي ((أن تحب التغير، وأن تحب الدعابة، فهما ما يميل إليه قلبه.))، ضحية التغير، اختار التعامل مع ما تلحق به الحرفةُ من إهانة باعتباره مزحة وجودية. قال ترفو: إن ما جعل ويلز ليبرالياً هو اعترافه الحزين المبتسم باستحالة الحفاظ على شيء، بما في ذلك شبابه، وأفلامه المجهضة أو المجزورة.

ربما كان ينبغي أن يدعو ويلز نفسه عدمياً، بما أن فوضويته ميّالة إلى هذا الاتجاه. إن فيلم ((لمسة الشر)) يبدأ بلحظة إبادة متفجرة تذيب زعيماً سياسياً محلياً من أجل أن تصفّى بقاياه بالمنخل (كما يقول جوزيف كوتن الذي يؤدي دور المباحث القضائي عندما يصل إلى موضع الحادثة). وينتهي فيلم ((المحاكمة)) بإبادة أخرى، عندما يزيل انفجار في أرض قفراء جوزيف ك. وفي ((سيدة من شنغهاي))، يعرق أيضاً غريسبي المخبول (جلين أندرز) على منحدر

في أكابوكو، ويتخيل الحرارة اللافحة المطّهرة التي سوف تطلقها القنبلة الهيدروجينية. ويتبنى ويلز، شأن أوهارا، رؤية أرستقراطية وفوضوية لهذا الانفجار الكوني. يقول: ((كان للعالم بداية في غابر الزمان، لذلك لماذا لا ينبغي أن يصل إلى نهاية؟))

إن القنابل تظهر نظرية الفوضى وهي تفعل فعلها. إنهم يحررون طاقة المادة الخاملة، ولكن إذا فجّروا العالم المخلوق، فمن الممكن أن يعاد خلقه على صورة جديدة، وهذا كان حلم ويلز الدائم. فالفوضى إذاً هي حالة كان يصبو إليها. ففي بداية نسخة مبكرة من فيلم ((ماكبث)) نشاهد منظر ضباب في اسكتلندا منجرف مع الريح، ويوضح ويلز الراوي أن المنظر يقع ((بين التاريخ المكتوب وزمن الخرافات))- وهو زمن ينتمي إليه هو باعتباره كائناً خرافياً قد ابتكر تاريخه بنفسه إلى حد بعيد. ويواصل الكلام ليهيئ الجمهور لحرب دينية كان قد أضافها إلى نص شكيبير: الأب الأقدس يتجول في ساحة الحدث ملوّحاً بصليب سلّتي، ومحاولاً طرد الساحرات. يقول في أثناء سرده: ((القانون والنظام المسيحيان يواجهان هنا عوامل الفوضى، كنهها الجحيم والسحر.)) ها هي ذي حبكة ويلز الدائمة، وكانت قصة حياته أيضاً- القانون والنظام على خلاف مع الفوضى، الحيطة البيروقراطية ضد فوضى الفن.

وعطيل، شخصية ويلز الشكسبيرية الثانية، يتأمل في المسألة الميتافيزيقية ذاتها عندما يقول: ((إذا كانت ديمدمونا غير صادقة، فإن الفوضى ستسود ثانية.)) وهذه العودة للفوضى والعنف فاجعة في نظر عطيل، ولكن ويلز استطاع أن يرى كوميديا فيها. لذلك أصرّ في ١٩٦٠، أي بعد عشرة أعوام على أدائه دور عطيل في السينما وفي المسرح، أصرّ على أن يقتبس هذا السطر ساخراً في سياقات مختلفة. ففي فيلم ((المهمّون جداً)) لأنطوني أسكويث، يؤدي دور واحد من مجموعة من مشاهير منقَطَع بهم في مطار لندن. وشخصية ويلز التي هي شخصية مخرج سينمائي مبذر منهك يدعى ماكس بودا صورة كاريكاتورية له مع

لهجة هنغارية. إنه مضطر إلى الخروج من إنكلترا هرباً من الضرائب المستحقة الدفع، وقد غاظه أن ((ترجع الفوضى)) بسبب الجو الرديء. ومن الناحية الجوية، تتجلى الفوضى هنا كما تتجلى في ((ماكبث)) تماماً: لقد أغلق الضباب المطار، والضباب- مثل سديم مرتفعات اسكتلندا- هو الهواء الذي لم يعد شفافاً، بل تحول إلى خليط من الجزيئات غير المستقرة الحاجبة للنظر. ومثل روشستر في ((جين آير))، يندفع ويلز من ضباب كثيف على حصان فاخر الرأس، ولا يلبث أن يتوارى مرة أخرى في ذلك الملك الخارق. وبما أنه عاملُ فوضى، فإن الجو الفوضوي المريك يعجبه.

إن لفظة فوضى في الإغريقية تتداخل مع أفعال تعني التثاؤب أو فغر الفم، وتشير إلى حالة الخلاء، أو الفراغ الكائن في البدء. ولكن أوفيد ادعى في ((التحولات)) أن خالق الكون قد توفر على هذه الحالة التي لا شكل لها ولا نظام، واستخرج منها عناصرها: كائنات محددة، وكل أنساق النظام والانسجام الإنسانية والمتحضرة. ولقد أعاد ويلز تمثيل تلك المعجزة، ثم دحضها. حين أفْلم ((ماكبث))، ركّز على البدايات المبهمة المختلطة التي هي مادة الأسطورة. فالساحرات يشبهن الخالق عند أوفيد، أو بروميثيوس الذي صنع الإنسان الأول من وحل حوض النهر. وفي مقدمة ويلز للفيلم، يستخدمن فضلات الذبيحة التي يطبخها في قِدْرهن مادةً أولية للقزم. وبعد أن يشكل هذا المخلوق من الطين الرطب، يضعن تويجاً على رأسه. وهذه اللعبة هي ((ماكبث))، وهي يلعبن بها طيلة العام. ثم إنهن في النهاية يقطعن رأسه الصغير. و ويلز الذي يعيد تنظيم نص شكسبير، يُنطقهن بالكلمات الأخيرة: ((لقد انتهى السحر.)) وممارستهن اللاهية الشريرة لصنع الفخار تُجمِل قصة ويلز الشخصية. نحن نراقب عملية الخلق، ونرى الدمار يحدث، فتعود الفوضى. الدورة تستمر، مع حيوات جديدة تليها ميْتات جديدة. لقد كان هناك عدة ويلزات أنجبهم ويلز جميعاً، ثم قتلهم أيضاً.

يبدأ ((المواطن كين)) بالتكوين. فمٌ في لقطة مقربة يهمس كلمة، ((كالله)) وهو يمنح النور صوتاً. ولكن الخالق يموت في تلك اللحظة بالذات، وعالمه الصغير- عالم خاص في كرة زجاجية- يتحطم على أرض الغرفة. إن الأساطير تبين لنا الأصول، لذلك فإن صانع الأسطورة يرمي إلى معرفة ما حدث قبل أن يوجد أي منا. يتفق الجميع على أن كين لفظ كلمة Rosebud (برعم الوردة)، مع أن الشخصيات لم يكن أي منها حاضراً ليسمعه، ولم يكن لديها فكرة عن معنى الكلمة، ربما تستحضر لغز النمو المعروض للجمهور عند تفتح وردة، وفي الوقت ذاته، تربط التكوين بالأعضاء التناسلية، بما أن Rosebud هو الاسم الأثير الذي يطلقه هيرست على أعضاء عشيقته ماريون ديفز، والمُقلَّدة على سبيل السخرية من شخص سوزان. إن العالم ينبثق من العدم، ثم يعود هناك في نهاية ((المواطن كين)). في البداية تثير الذرات المضطربة عاصفة داخل القبة الزجاجية، ثم إن الأتون الذي في قبو زانادو، والفاغر الفم مثل الفوضى، يلتهم بنهم الأشياء الصلبة، والذكريات الذاتية، وكأنه يستبق اليوم الذي سوف تحكم في النار على الأرض. الثلج يخلق عالماً أبيض، بريئاً مثل صفحة فارغة، أو شريط فيلم غير مكشوف. والبرد يجعل الأشياء تتصلب مؤكدة صورتها، ولذلك فإن طفولة كين ترتبط بالشتاء. والنار تبطل مساعي المخيلة إلى صيانة الأشياء. وفي هذه المحرقة يذوب ويندمج كل شيء.

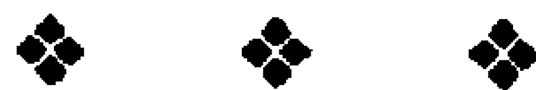
إن ويلز قد ارتدّ كثيراً إلى حادثة الكرة التي تقرن الخلق بالفناء. ومثل كوينلان في ((لمسة الشر))، يتوقف خلال مشاجرة مع زملائه بغية فحص عش يجده على حافة النافذة في غرفة الفندق. العش يحتوي بيضة، ويماثله صندوقُ كرتون في حمّام شقة الشاب المكسيكي يحتوي إصبعيْ ديناميت من المفترض أن يثبتا أن سانشيز قد فجّر سيارة لنكار. والحمامة التي وضعت البيضة ليست هناك، كما أن الديناميت لم يأتِ من مكان معروف. وقبل دقائق، ينتبه فارجاس إلى صندوق الأحذية، ويرى أنه فارغ. والدعائم تقترح أحجية مزدوجة. هل وُلد العالم، أم أوجده انفجار؟ من أين تأتي أعمال الفن؟ إن البيضة والديناميت

يجمعان بين وجهي ويلز المتعارضين، بما أنه الوحيد الذي يلمسهما من بين الأشخاص الذين يدورون، ويختلطون، ويناقشون في الشقة الضيقة، أو في غرفة الفندق مثل ندف الثلج المضطربة في كرة كين الزجاجية. لقد كان ماكليموار غامضاً حين قال إن ويلز: ((مزيج مخيف من القنبلة الذرية وألبوم الصور.)) البيضة هي الألبوم الذي يضمن إحساسه الرقيق المتحسر على الماضي، أو احتفاظه بالطفولة، والديناميت والقنبلة يدخران طاقته المرعبة. والواحد من هذين الضدين لا يكون بلا الآخر. الخلق يقتضي الدمار: ها هوذا الدرس الذي تعلمه ويلز من الحياة. يجب كسر البيضة قبل الولادة، أو حتى قبل أن يوجد فن الطبخ.

إن بيضة كوينلان هي مكافئ وعاء ويلز الكروي الذي يحتوي تاريخ الفرد المختوم المتعذر فضّه. ولكن في حين أن القبة تحتوي على الماضي، فإن محتويات البيضة هي المستقبل. ربما ينطوي سرُّها المولَّد على عبقري. إن الزجاج المكسور هو نهاية، ولكن الانصداع الأول في القشرة لا بد أن يمثل بداية. و ويلز نفسه كان يحترم تماسكها الهش، وفي ١٩٦٢، أخبر أحد المقابلين أنه لم يقل الصدق عن نفسه عمداً حين يحمي مصادره النفسية. قال: ((إنا مثل دجاجة تحمي بيضها.)) وفي مخطوط ((المهد سوف يهتز))، عاد إلى الفكرة. إن عنوان أوبرا بلتزشتاين يشير إشارة مبشرة إلى أغنية أطفال يُقذف فيها الطفل من مهده مثل بيضة ساقطة من العش. ويدعو بلتزشتاين زوجةَ ويلز، فيرجينيا، إلى توقع تصفية حساب مع السلطة، فتردّ رداً قوي التأثير: ((أنا امرأة ناضجة، ولا أحيا داخل بيضة.)) النساء الناضجات لا يعشن في البيض، بل ينتجنه في داخل أنفسهن- وكذلك الفنانون ناضجين كانوا أم غير ناضجين. ولكن البيضة في ((لمسة الشر)) تشارك الكرة الزجاجية قدرَها في ((المواطن كين)). يلتقطها كوينلان التقاط طفل ساحر الفضول: لا يسرق البيض من الأعشاش إلا الأولاد. ورغم اندهاشه، فهو يقبض عليها، ثم يكسرها، مثل الساحرات اللواتي قطعن رأس ماكبث الذي صنعنه. والحياة التي لم تَحضنَ تلّوث أصابعه كلها، فيمسحها باشمئزاز.

ومع ذلك، فهذه ليست نسخة ويلز الأخيرة من ذلك المشهد الأولي- فأول أفلامه بدأ بنهايته، مثلما يلفظ كين كلمته الأخيرة، ويوقع الكرة الزجاجية. كان ويلز يسعى دائماً إلى النجاة من ذلك الانقراض الاختياري المبكر. و لقد ألمح إلى موت كين في ((لمسة الشر))، ثم ألغى في ((المحاكمة)) إعلان نعيه هو وكأنما يدير الفيلم بالعكس. ومن أجل أول ظهور له كمدعٍ عام، يستلقي طريح الفراش في غرفة مظلمة. وكما في ((المواطن كين))، تدخل ممرضة، ولكن بدلاً من تغطية وجه المريض، تضع منشفة على رأسه. ينتصب، ويصرخ، وقد بُعث من الموت بجهده الخاص. ينبغي ألا تُصدَّق أنباء موته.

وكما يعود الراوي إلى أسطورة وينتجها، عاد ويلز إلى الحادثة مرة أخرى في ((القصة الخالدة)). فالسيد كلي عنده ما يماثل كرة كين الثلجية، وبيضة كوينلان الهشة. إنها صَدَفَة، محارة، تحتوي كثيراً من الذكريات. وهي آمنٌ لأنها جوفاء، جافة: الحياة التي آوتها في الماضي قد غادرتها منذ وقت طويل، مثل العاصفة المطيرة في كولورادو، أو الحمامة الزغباء. وحين يُكتشف كلي ميتاً في صباح اليوم الذي تلا إعداده القصة الخالدة للمسرح في غرفة النوم، تكون الصدفة ملقاة إلى جانب كرسيه. ومع أنها قد تكون وقعت من يده مثل كرة كين النفيسة، فهي لم تتكسر. إن الشيء الجميل يبقى، وتتعدى ديمومته تحطم حيوات كثيرة جداً.



الفصل الثالث

كل واحد

إن ويلز لم يكن يعرف كل شيء حق المعرفة وهو في سن التاسعة عشرة. ولم يكن قد طوّر بعد مقدرة على أن يكون كل واحد. ولكنه كان قد تعرّف إلى فنان أذعن لعلمه غير المحدود طيلة حياته. كان هذا الفنان هو شكسبير، المبدع الذي اعتبره أباً. كان يعتقد أن شكسبير ينبغي أن ينتمي للجميع، لأن الشخصيات في مسرحياته تظهر ملامح من أنفسنا. و ويلز نفسه قد كان جماع هذه الشخصيات، وهذا ما أنفق العمر من أجل إظهاره. ولما أعطى إيرثا كيت دوت امرأة فاوست الأبدية، سألته: ما نوع الشخصية المقصودة؟ وكم عمرها؟ ومتى عاشت؟ فقال: ((كل الأنواع، وكل الأعمار، وفي كل العصور.)) أريكتها هذه الطواعية الأسطورية التي كانت من بدائه الأمور في نظر ويلز. أتراه كان يخادع؟ إن ليف شريير- الذي أدى دور ويلز الشاب في RKO 281، وهو فيلم عن صنع فيلم ((المواطن كين))- يظن أن مفتاح شخصيته ويلز هو ((الخوف الغامض وانعدام الأمن)) لقد كافح، كما أوحى شريير، لكي يكتشف من هو، أو ما هو، وتمنى أن يُفلح في تعريف نفسه عن طريق التمثيل. و ويلز قد استبق تخمين شريير عندما جعل أركادين (الذي يكذب طبعاً كالذي يمثل دوره) يخبر فان ستراتن: ((أنا لا أعرف من أنا))، وأهمية العبارة تستدعي كتابتها في الرواية بالخط المائل.

لقد بدأ فحص نفسه بشق الطريق إلى شكسبير. فبعد تمرّنه المسرحي في دبلن، وموسم في برودواي، عاد سنة ١٩٢٤ إلى مدرسة تود في وودستوك الواقعة في إلينويز، حيث كان طالباً بين عاميْ ١٩٢٦و ١٩٣٠. ومع معلمه السابق روجر هيل، أعد للنشر طبعات مزودة بالرسوم لكل من ((الليلة الثانية عشرة)) و((تاجر البندقية)) و((جوليوس قيصر)) و ((ماكبث)). ولما مثّل ويلز هذه المسرحيات في الإذاعة في ١٩٣٩، أعيد إصدار النصوص باسم مسرح Mercuy. ولكنها ظهرت في ١٩٣٤ حاملة عنواناً أكثر شعبية هو ((شكسبير للجميع)). وكتب ويلز مقدمة رائعة أوضح فيها هذه الشعبية مصرّاً على أن ((شكسبير يتكلم لغة الجميع)).

اعتقد ويلز أن لغة عصر إليزابث سوف يستوعبها الأمريكيون في الحال، لأن إنكلترا،كما ناقش في ((شكسبير للجميع))، قد كانت في القرن السادس عشر ((تتيقظ للمراهقة تيقظاً صاخباً ومفاجئاً جداً، وتثب مرحاً إلى صباح العصور الحديثة الباكر المشمس)). وهذا كان ذريعة وطنية محرّضة، وإعلان مغرور عن النفس. وبدلاً من إنكلترا، اقرأ: أمريكا، وبدلاً من شكسبير اقرأ: ويلز، فهو الذي كان يعدو خفيفاً إلى الصباح الحدث لمراهقته المتأخرة. ففي فيلم جون فورد ((حبيبتي كليمنتاين)) المصنوع في ١٩٤٦، يُحتجز ممثل سكران في الصالون، ويُرغم على أن يلقي: ((أن نكون أو لا نكون)) على إيقاع بيانو البار، في حين أن عصابة مجرمين تطلق النار على قدميه. ينقذه ويات إيرب، ويرافقه إلى المسرح. وعندما يغادر الممثل الساخط يقول ساخراً: ((إن شكسبير ليس للحانات.)) ولم يوافق ويلز على ذلك، فالبيئة الخشنة إليزابثية، إذ أن مسرح شكسبير Globe يجاور المواخير، ومصائد الدببة على ضفة التيمز الجنوبية. ولندن شكسبير كانت مدينة مشرعة مثل مدينة تومستون في فيلم فورد.

وحاول ويلز بما يتميز به من جسارة وحيوية بأن ((أمريكا بلد مكتشَف، ولذلك استطعنا أن نتلقى شكسبير.)) وكان يعني أن ثروة المستعمرات التي نفذت إلى مسارح لندن قد جعلت عمل شكسبير ممكناً. ولكن كان صحيحاً أيضاً-

بالنسبة إلى هذا الشاب المدرك لقدره الواضح- أن أمريكا المكتشفة هي التي أعطتنا أورسون ويلز. كان قد اختار مهمة الفاتح التي لمحّ إليها مرة أخرى في ١٩٦١ عندما وصف مجرى حياة ((المغامرالروسي)) أركادين. لقد دعا أركادين ((بربرياً يغزو الحضارة الأوربية))، وقال: إن أخلاقه هي المقينة وليس مشروعه. كانت اللهجة الروسية قناعاً آخر: كان ويلز مغامراً أمريكيا، والمغامرة تضمنت الإلحاق السلمي للحضارة الأقدم. ولقد بدأ بأعظم كتّابها.

ماذا عسى أن تقول إنكلترا التي ((تعلمت أن تتني)) على ابتكار شكسبير للغة؟ قدّم ويلز خلاصة في مستهل مقالته. قال نيابة عن شكسبير: ((إن شكسبير قال كل شيء، من العقل إلى البطن، وكل مزاج في حياة أي إنسان.)) وأضاف أن شكسبير ((يتحدث إلى كل واحد، ونحن حقيقيون به جميعاً.)) ومع ذلك فإن ويلز أحق به من معظمنا. لقد كانت تلك الجُمَل الأولى نبوءة تحققت خلال الأعوام الخمسين التالية. وبدا الأمر وكأن شكسبير قد أنجب ويلز- لفظه إلى الوجود، أعطى صوتاً لاضطرابات عقله، وقرقرات بطنه، وتكهن بكل فصوله، من ربيعه الحيوي في ١٩٣٤، إلى شتاء فولستاف القارس في ((أجراس منتصف الليل)) في ١٩٦٧. كانت المسرحيات يوميات ترحاله الشخصية، ورؤية مُسبَّقة لقدره. إن لهجة المقدمة معّدية الحماسة. ولكن عندما نعاود قراءتها بعد انتهاء حياة ويلز، تكتسب صفة النبوءة المحتومة. فبعد أن منحه شكسبير طاقة الوحي، وجد أن ما يمكن أن يقوله قليل. وبدلاً من ذلك، ركّز خلال تلك العقود كلها على إخراج مسرحيات شكسبير وأداء أدوار فيها، باحثاً عن خصم رهيب كامن في النصوص.

وبين ١٩٧٤و ١٩٧٩، توفّر على فيلم يوثّق سيرته الذاتية يُدّعى ((أفلمة عطيل)) الذي كرر فيه - وهو يعاقر الخمرة مع ماكليموار وهيلتون إدواردز، ويخفي ضحكة على أنهم قد سمعوا كلهم أجراس منتصف الليل - كرر اقتناعه بأن شكسبير قد كان أعظم كاتب على الإطلاق، وأضاف أيضاً أنه كان ((أعظم إنسان)): المرجع المطلق في ما يقصد بالإنساني. غير أن هذه الحماسة كانت

تنطوي على تأمل. ففي مقابلة تلفزيونية في فرنسا أجراها معه ريتشارد مارينستراس سنة ١٩٧٥، قال ويلز: إن شكسبير قد كان ((أعظم رجل في كل الأزمان))، وقال أيضاً: ((إن المتبقين منا ليسوا بالمقابلة إلا نواجذ مسكينة تواصل العمل تحت الأرض. وما نقدر عليه جميعاً هو أن ننتزع منه كِسْرة، ونقضمها في رفق.)) لقد أكدت كلماته انخفاض حالة وجودنا وتأخرها وثانويتها. وهي تستعيد تعليق هملت على الجلبة التي أحدثها شبح والده وهو يتوارى تحت خشبة المسرح: يدعو الطيفَ ((الخُلْدَ القديم))، ويسأله ((أتستطيع أن تنقب في باطن الأرض السرعة؟)) ولكن اقتباس ويلز الذكي يشير إلى خلاص ممكن من اعتمادنا العاجز على شكسبير. ربما قال كل شيء، ومع ذلك نستطيع أن نأخذ أبياته، ونجعلها تعني أشياء جديدة ونحن ننطق بها. إن نكتة هملت الأوديبية تظهر لنا بكل جراءة كيف نحرر أنفسنا من عبادة الأسلاف: يريد والده الموقّر، وربما المتعَض منه، أن يموت ثانية، ويتساءل لماذا يحدث كثيراً من الجلبة وهو يفعل فعله. وويلز الذي قام بدور الملوك لا الأمراء، والذي أكّد للسيد مارينستراس أن دور الشبح هو أفضل الأدوار في ((هملت))- اختار أن يكون الخُلْدَ، ونظر إلى المسرحية من وجهة نظر الحيوان العائش في باطن الأرض. والخُلد في نسخة ويلز يقضم الآن شكسبير مثل الديدان التي تأكل من جثماني بولونيوس ويوريك. إننا نتغدى به، وفي أثناء ذلك نتمثّله في أنفسنا. وحين نشق طريقنا عبر مسرحياته، ننجح في اكتشاف من نحن.

بدأ ويلز يلقي بعض كلمات الملك لير وهو في سن العاشرة، وكان لا يزال يجمع المال من أجل فيلم للمسرحية عندما مات بعد ستين سنة. وفي المدرسة مثّل دور أنطوني وجوليوس قيصر معاً. وفي دبلن أدّى دور الشبح سنة ١٩٣٢، وحلّ محل فورتنبراس، وفيما بعد أُعطي دوراً في ((ريتشارد الثالث)) و ((الملك جون)) و ((تيمون الأثيني)). وفي ١٩٣٤، وفي موسم صيف تود مع ماكليموار و إدواردز، أدى دور كلوديوس في ((هملت)) أخرى، ثم انضم إلى فرقة كاثرين كورنيك لأداء

دور ميركوتيو، وبعد ذلك دور تيبولت في ((روميو وجولييت)). و ((ماكبث)) التي أخرجها في هارلم سنة ١٩٣٦ تلاها إخراج ((جوليوس قيصر)) في مسرح برودواي مع بروتس الأول. وفي ١٩٣٨. سجّل ((الليلة الثانية عشرة)) مؤدياً فيها دور مالفوليو (ودور الممثل بيرياج الذي يتحدث مع شكسبير في مقدمة كتبها ويلز نفسه). ولما سجل ((تاجر البندقية))، أدى دور شايلوك، وأمير مراكش. وبعد ذلك أخرج النسخة الأولية من ((الملوك الخمسة))، خلاصة المسرحيات التاريخية التي أصبحت أخيراً ((أجراس منتصف الليل)). لم يكن آنذاك قد بلغ الخامسة والعشرين. ولأن التراجيديات كانت قصص حياته الخاصة، أجاز لنفسه أن يكبر فيها. أعدّ ((الملك لير)) للإذاعة في ١٩٤٦، وأدى مرة أخرى دور الملك الهرم. وعاد سنة ١٩٤٧ إلى ماكبث، ومن ثم إلى ((عطيل)).

لقد نالت حكمة شكسبير ثقته، فاستعمل المسرحيات علاجاً للأسرة. في ١٩٤٥ حاول أن ينقذ مسلسله الإذاعي وزواجه الأخير اللذين كانا متعثرين، فاقترح أن يمثّل هو وريتا هيوارث ((ترويض الشرسة)) على الهواء، ولكن راعي البرنامج رفض اقتراحه، فأُلغي المسلسل، وكذلك الزواج. ورغم ذلك، واصل ويلز الثناء على شكسبير بوصفه أحكم الناصحين. وفي ١٩٥٢، أدى دور ملك المال الشديد الغيرة سيجسبي ماندرسون في ((دعوى ترنت الأخيرة))، وهي مسرحية بوليسية إنكليزية. ولأن ماندرسون يعتقد أنه ديّوث، فقد وجد ويلز ما يبرر إلقاءه بعض كلمات عطيل، مشيراً باستخفاف إلى أدائه الأخير في أحد مسارح لندن: يذكر أنه شاهد ((عطيل)) في مسرح St.james، ويقول: إنه يكترث كثيراً بالممثل الذي أدى دور البطل، ولكنه مسرور لأن العرض حمله على إعادة قراءة النص. إن ماندرسون الذي يخطط لقتل عاشق زوجته، يوضح لضحيته أن الرجل المخدوع لا تبدو الحياة له جديرة بأن تعاش. ويؤكد أن ((شكسبير كان يعلم ذلك.)) وفي وقت لاحق، أُرغم على أن يخدع نفسه على شاشة التلفزيون من أجل جمع المال. لقد حاول ويلز كلما أمكنته المحاولة أن يقتبس من شكسبير، وكأن ذلك كان يمكن أن

ينقذه في ١٩٥٦، مثّل في نادي لاس فيجاس الليلي دوراً في ((أنا أحب لوسي))، داساً في النص غير مرة مناجاة وهو يرفع لوسيل بول في الهواء. وفي ١٩٦٧، غنى في حفلة منوعات ودين مارتن: ((جدّد اطلاعك على شكسبير))، وهو لحن ثنائي وضعه كول بورتر لكي يغنيه في ((قبّلني، ياكيت)) قُطّاعُ طرق يتمسحون بذكر أسماء المشاهير.

إن ممثلاً أو مخرجاً لا يستطيع أن يضاهي هذه الحماسة التبشيرية. إن أوليفييه قد ابتدأ عمله بدور كاثرين في ((ترويض الشرسة)) وهو طالب، ثم إنه نسي شكسبير حتى بلغ العشرين من العمر. وبعد ذلك تناوب مع جيلجود على روميو وميركوتيو، ثم أدى دور هملت، والسير توبي بيلش، وهنري الخامس، في مسرح فيكتوريا القديم. وأما أداؤه أدوار كوريولانوس، و ريتشارد الثالث، وعطيل، فقد كانت عروضَ تقنيةٍ مسرحية فخمةٍ ومتقنة. ومن جهة أخرى سمح أن يكون جيلجود متخصصاً بشكسبير (لذلك أعطاه دور كلارنس في فيلمه ((ريتشارد الثالث)) الذي يقتله باستخفاف للتخلص من حقه الأول في العرش). ولكن رغم قدرة جيلجود الصوتية، فإن مداه كان محدوداً. كان يحسن أداء أدوار الانطوائيين المكتئبين مثل هملت وريتشارد الثالث، أو المقموعين مثل أنجيلو في ((العين بالعين)). وحاول أن يؤدي دور الملك لير أربع محاولات جريئة، ولم يقنع أحداً في أدائه دوريّ ماكبث وعطيل، ولما أوشكت مسيرته على الانتهاء، انكبّ على هنري الرابع وبروسبيرو. وإعجاباً من ويلز به، أعطاه دور هنري الرابع المحتضر في ((أجراس منتصف الليل)).

لقد غضّ أوليفييه وجيلجود كلاهما من حملة ويلز الشكسبيرية. وفي ١٩٥١. عمل أوليفييه مخرجاً عندما أدى ويلز دور عطيل في لندن، و أشيع أنه فعل ذلك لكي يرى ويلز يُمنى بالفشل. فاجأ العرض جيلجود، وقال لويلز غير مصدق: ((عملت عطيل؟ وعلى خشبة المسرح؟ وفي لندن؟)) ربما افتقر ويلز إلى عنف أوليفييه الشديد، وإلى غنائية جيلجود، غير أنه فاقهما في الجهد،

والانتقائية، وحماسة المهتدي الجديد. وفي حين تشاطر أوليفييه وجيلجود دوريْ روميو وميركوتيو في لندن في ١٩٣٥، قام ويلز بدور ميركوتيو الممسوس، وتيبولت المتعطش إلى الدماء، في أثناء رحلة في أنحاء أمريكا، ثم في نيويورك. وإذا صدّقنا أوجا كودار، فإن ويلز كان ينوي أخذ أدوار أخرى في المسرحية. ومع أنها عرفته وهو عجوز، فقدت شهدت على أنه ((كان روميو عظيماً.)) وبعد أن قالت ذلك، أضافت إضافة ملغزة: ((وكانت جولييت عظيمة.)) لقد كانت إدماناته المنهجة جداً شكسبيرية: كان سيجار هافانا المفضّل عنده يدعى ((روميو وجوليتا)).

ومهما كان المشروع، فقد كان يستخلص توازيات مع شكسبير. في ١٩٥٨، وافق على إدراج ((الرجل الثالث)) في ما سماه بالفرنسية: Oeuvre.أي الأعمال الكاملة (كانت تُجرى معه مقابلات في فرنسا، لذلك فإن الغرور التي تشي به الكلمة كان مقصوداً.) والسبب هو أنه، بعد كتابة قسم كبير من حوار هاري لايم، وجد ما يسوّغ له تجنيد شكسبير ككاتب مشارك. قال: إن لايم قد كان قريباً مقرباً من ابن الزنا في ((الملك جون)). ففي رواية غرين ((الرجل الثالث))، نجد هولي مارتنز يشتم لا يم بعد زيارة مشفى الأطفال، حيث يرى ضحايا ذلك البنسلين المخفف: ((ابن الزنا، ابن الزنا الوضيع.)) وفي الربط بين الشخصيتين، عبّأ ويلز فراغاً في حياة لايم الداخلية لم يخبرنا الفيلم عنه شيئاً. ولم يكن مصادفة أن يعتبر ((كل شخصيات شكسبير المثيرة للاهتمام أبناء زنا.)) فابن الزنا في ((الملك جون)) هو حديثُ نعمةٍ موهوب حرمه العرشَ مولدُه الشاذ. وهذا الحرمان يجعله إنساناً ساخراً يعنّف صغار الأمراء الشرعيين الأنانيين. ويزدري لايم بالمِثُل الأقوياء الذين يتصارعون صراعاً متظاهراً بالتقوى على المدينة التي تقاسموها بينهم. ففي ما يدعوه ابنُ الزنا ((عالماً مجنوناً)) ينقُض فيه ((الملوكُ العهودَ عند البضاعة))، لماذا لا يتعاطى التجارة هو في السوق السوداء، ويحكم فينا من مخبئه تحت الأرض؟

في ((السيد أركادين))، يؤدي روبرت آردن دون فان ستراتن، النصّاب البسيط. أما في الرواية، فهو شخص أكثر حنكة، واطلاعه على شكسبير يجيز له أن يسأل رأينا لماذا يحامي أركادين عنها هذه المحاماة الغيرى: ((ما المتعة التي يجدها والدك في التصرف كعطيل حيال ديدمونك؟)) إن شبهة غشيان المحارم غير مريحة، بما أن ويلز كان ينام مع باولا موري التي تؤدي دور ابنته. وإذا كان هذا المثلث يتطابق مع حبكة عطيل، فإن مهمة فان ستراتن الرامية إلى تقويض أسطورة الرجل العظيم تصبح مريبة أخلاقياً: إن إياغو. وهو يقول في الرواية واصفاً حياته القذرة كمهرّب في مرسيليا: ((كنت أحمل جوكراً واحداً هو جواز سفري الأمريكي.)) والشاعر الإنكليزي أودن حاضر عن شكسبير في نيويورك أواخر الأربعينات، وحدد هوية إياغو بأنه ((جوكر في أوراق اللعب))، المهرج الذي ينهي اللعبة، ويثبت أن الحياة الاجتماعية غير ممكنة ما لم يُسمح لكل منا بالتنكر. وفي نهاية الفيلم، يتماثل أركادين مؤقتاً مع مقامر وجودي آخر هو ريتشارد الثالث. فإمبراطوريته المالية، وحب الموصول لابنته، يعتمدان على حجز مقعد في طائرة إلى لشبونة زاد عدد الحاجزين فيها على سعته، فيعرض خمسين مليون مارك على من يرغب في التخلي عن مقعده. وريتشارد يريد أن يبدل بمملكته حصاناً قد يحمله إلى الحرية. أما أركادين فيتطلع إلى وسيلة أكثر حداثة للنقل.

إن ملفيل قد جاهد كي يبلغ مستوى تراجيديا شكسبير في ((موبي ديك)). و ويلز الذي حوّل الرواية إلى المسرح في ((موبي ديك- إعادة))،جعل طموحها الشكسبيري واضحاً حين أظهر كيف استطاعت فرقة دائمة أن تخصص أدواراً متشابهة لممثليها المتناوبين. أعطى ويلز نفسه دور ((المدير الممثل))، وأدى دور آحاب أيضاً. وهو يتمشى مقتبساً كلام لير الذي من المفترض أن يكون قد أدى دوره في الليلة السابقة. أما الممثلة التي أخذت دور بيب، غلام القبطان (مثّلته جوان بلو رايت في إخراج لندن ١٩٥٥) فقد كانت كورديليا- والدائرة تنغلق إذا صدقنا أن الممثل الصبي ذاته قد مثّل في مسرح شكسبير دور كورديليا ومهرج

الملك لير، لأن بيب المجنون يخبر آحاب أيضاً حقائق مزعجة. إن عضواً في الفرقة معروفاً بالممثل الجاد، ويؤدي دور ستاربك، يفوز بهذا الدور بسبب أوراق اعتماده الشكسبيرية: تحدد قائمة توزيع الأدوار أن ويلز قد مثّل أدوار كنْت و ريشموند وإياغو وميركوتيو. فأداؤه دورَ خصمِ آحاب، وقاتله المحتمل، يجعله يصطف مع كِنْت الذي هو ضمير الملك لير، ومع ريشموند الذي هو جلاد ريتشارد الثالث، إلا أن رصيده يشتمل على إياغو اشتمالاً محيّراً. هل يعني ذلك أنه الخصم الوضيع الحريص على مصلحته الخاصة للبطل الجليل؟

في مطلع الثمانينات، أعدّ ويلز مخطوطاً عنوانه ((الحلقة الرصاصية الكبيرة)) حول مرشح للرئاسة هو بليك بيلارين، وهذا الاسم يلمّح إلى بلغرينا في قصص دينيس بما أن الاسمين كليهما شكلان مختلفان لكلمة Pilgrim (حاجّ). إن انطلاقة بيلارين يمكن أن تفسدها علاقته مع مستشار قديم سيئ السمعة، وهو رجل حكيم ولكنه شاذ جنسياً يدعى كيم ميناكر. وهذا الدور احتفظ ويلز به لنفسه، والفيلم بقي بلا إخراج لأن نجماً مقبولاً في أي مصرف آنذاك لم يكن ليتعاقد على أداء دور بيلارين. ورغم التشابهات مع كل أفلام ويلز السابقة، فإن العلاقة المركزية تستحضر العلاقة بين هال وفولستاف- إلا أن فولستاف الآن هو ولي عهد العاشق السابق، إضافة إلى أنه بديل والده ومعلمه. ولفت ويلز الانتباه إلى تشابهات أخرى حين اعتبر بيلارين ((هملت آخر)) لأنه تردد في متابعة حملته الرئاسية. وميناكر الذي يعطي أحد المراسلين فكرة عن الشخص الذي في كنفه، يقتبس نعي عطيل المفرط الشهامة لنفسه: ((تكلم عنه كما هو، ولا تبخسه حقه.)) و التفاهم بين الرجلين يتأكد عندما يذكر ميناكر نكتة ميركوتيو الجنسية عن ((عقرب المزولة الفاسق المشير إلى منتصف الليل...)) هل كان ويلز يقصد الإيحاء بأن ميركوتيو على علاقة غير متبادلة مع روميو، مثل فولستاف الذي أصاب حبُّ هال شغاف قلبه؟ إن الأداء هو السبيل إلى امتحان هذه الاحتمالات، ومعرفة صلاحيتها للتمثيل.

إن قراءة ويلز للمسرحيات كانت متصفة بالاجتهاد، ومجازفة دائماً، وأحياناً واشية بالبذاءة. وهذا أفاد أنه أمريكي، وغير مضطر إلى تكريم شكسبير كشاعر قولي. ولما مثّل أوليفييه دور هنري الخامس، قال له شارلز لوتون: ((أنت إنكلترا.)) وجيلجود لم يستطع أن يضاهي هذا القتال البطولي، وحتى في هذه الحالة، فإن شكسبير في نظره كانت تجتمع فيه صفات الإنكليز ومزاياهم، وفي ١٩٥٨ حمل هذه البشارة المتعصبة في رحلة حول العالم ألقى فيها مختارات من شكسبير سماها ((أطوار الإنسان)). كان مرجعه مقتطفات أصدرها جروج رايلاندز في ١٩٣٩. كان رايلاندز يعتقد أن المسرحيات كتبُ مبادئَ أخلاقيةٍ أُولى تمكننا من ((تربية عواطفنا)). كان ينبغي وضع شكسبير ((قرب مضجعنا)) مثل كتاب مقدس دنيوي، فالقارئ الورع كان يكتشف فيه، بحسب كلام رايلاندز، ((التطبيق القوي والجميل للأفكار على سؤال:كيف ينبغي أن نعيش؟)) وأقرّ جيلجود نفسهُ ((أن هذا الرجل، شكسبير، عنده أجوبة عن كل سؤال معاصر. عنده دين بلا تعصب، وفكاهة بلا مزاح، ومأساة بلا أهوال غريبة، وبساطة ومعرفة بالطبيعة الإنسانية منقطعة النظير.)) فبعد حرب وحشية، ومرحلة بدأت فيها الآلات تبزّ قدرات الإنسان الذهنية والجسدية، قدم جيلجود شكسبير كأساس لإنسانية جديدة مفعمة بالآمال. وكانت رؤية ويلز أعمق، وأقتم وأشجع من هذه الرؤية فهو عثر على أسئلة في المسرحيات لا على أجوبة.

إن مقالة سنة ١٩٣٤ قد أوحت بأن شكسبير قد كتب قصة حياة ويلز قبل أن تبدأ. ولكن في أي مسرحيات كان مستقبله مختبأً؟ لقد مكنّه التمثيل من اكتشاف جوانب مأزقه، أو فحص ذواته البديلة. قال: ((في كل واحد منا وغد، وفي كل واحد منا مجرم، وفي كل واحد منا فاشي، وفي كل واحد منا قديس.)) وتمثيل مسرحيات شكسبير قد كشف النقاب عن هذه الإمكانات. وكتب سنة ١٩٥١ مقدمة لكتاب ماكليموار الخبيث الذكاء عن أفلمة ((عطيل)). إن ((طبيعة المغربي الطليقة المنفتحة)) تغري بالخيانة، و ويلز الذي كان صادق الكرم أكثر من

عطيل، دافع عن وصفه الساخر الذي كتبه إياغو في فيلمه. لقد قال: إن الصورة التي يقدمها الكتاب تتألف من كاليبان، وبستول، وبوتوم مع ((بعض من كوريولانوس.)) إن كليموار يعالجه بوصفه كوميدياً ضعيفاً، بما أن كوريولانوس ليس تراجيدياً، بل مشاكساً هائلاً. وإن أدوار (ويلز) الشكسبيرية الأخرى تكشف عن مزيد من جوانب شخصيته. إن ماكبث الطموح كان ألفاً في القتل من ويلز، مع أنه كان عليه ليلة إذاعة ((حرب العوالم)) أن ينظر في احتمال أن يكون قاتلاً جماعياً: في لحظة ما قيل: إن الذعر قد أدى إلى موت عشرة أشخاص، مع أنه تأكد في الصباحٍ أن أحداً لم يمت. وفي دور بروتس، كشف ويلز عن هواجسه السياسية. وقد قال أريشبولد ماكليش: إن هذا الأداء قد مثّل ((الليبرالي المرتبك.. في عالم يتهدده الخراب الفاشي.)) إن انحراف مبادئ بروتس السياسية قد تحدّث ويلز أن يوفق بين ليبراليته وسلطان المخرج المطلق. وسعياً منه إلى جمع المال من أجل فيلم ((الملك لير)) في الثمانينات، أكد التشابه بين قدره وقدر الملك المهمَل. ولاحظ أن الكهول لم يعودوا يبجّلون كحلماء، ولا سيما في ثقافة هوليود الشابة.

إن ويلز الذي أراد شكسبير أن يكون لكل واحد، كان هو نفسه ذلك الكل واحد، ولكن ليس أي إنسان، فالكلمة تدل على الإنسان العادي، في حين أن ويلز لم يكن يشبه أحداً. كان يشبه، بدلاً من ذلك، بطلاً أسطورياً في رواية جويس المغمغمة المتلاعبة بالألفاظ ((يقظة فينجانز)). فالأحرف الأولى من اسم Earwicker هي H.C.E التي ترمز إلى Here comes Everyone Everywhere who Haveth chilclers (الآن يأتي كل واحد له أولاد في كل مكان). وفي عامي ١٩٤٥و١٩٤٦ سجّل ويلز مجموعة خطب سياسية تضمنت إحدى خطب بركليس التي عرّفت الديمقراطية بأنها ((مجموع الشعب كله)). وقد أفلح في تجسيد ذلك المنبر المتعدد الأصوات، فوجد أصواتاً تضاهي توماس بين الرصين، وباتريك هنري المثير للقلاقل، وجيفرسون المستنير الباسم، ولنكولن المتعب، و ويلسون السامي المبادئ، و روزفلت الداعي إلى السلاح: كان ويلز برلماناً كاملاً.

إن الإنسان الواحد يؤدي في حياته عدة أدوار، كما يقول جاك في ((كما تشاء)). وويلز قد أدى من الأدوار أكثر منا جميعاً، وأدّاها في وقت واحد في الغالب. لقد تعلم كيف يفعل ذلك من شكسبير الذي تأتلف ذوات ناسه ائتلافاً غير واضح. والسونيت سره هي تأمل في تعدد الشخصية المحيّر:

ما جوهرك، ومما خُلقت

حتى تنزع إليك

ملايين الظلال الغريبة

إن كل واحد، كل واحد له ظل

وأنت لست إلا واحداً

وتستطيع أن تمنح الجميع ظلالاً.

إن هذا الحبيب المخنثّ في السونيات هو ((عشيقة الشاعر المستبدة)). و ويلز الذي انطوى فيه روميو وجوليت قد طابت له قدرة الممثل الخاصة على الاستهزاء بازدواجية الطبيعة التي قصرت وجود المخلوقات على الذكر والأنثى. ولكي تكون كل واحد لا بد من امتلاك كل أنواع الأجسام (أو على الأقل نوعان). وإضافة إلى قراءات ويلز من الفلاسفة السياسيين، فقد سجل سنة ١٩٤٥ حادثة زفاف محمومة من نشيد الأنشاد مؤدياً وحده أغنية العرس التي يغنيها إثنان: كان العريس المندفع المكتمل الرجولة، والعروس الحيية الطيّعة. وفي مخطوط ((المهد سوف يهتز))، ينقل عن نفسه تصريحه. أن هناك ((ثلاثة أجناس لعينة هي الرجال والنساء والممثلون!)) إن الممثل الشكسبيري المزدوج الجنوسة يتخصص بالتحويل مثل الكيمائي القديم أو الساحر، ويتحلّى بموهبة التقلب التي قرّبت الإنسان من عالم اللاهوت. وقد طبق ويلز النظرية في ((عصابة من رجل واحد)) الذي يؤدي فيه كل أدوار الشخصيات التي تأهل شارعاً في لندن: ومن شخصياته هنا أم سمينة، رثة اللباس، معقوصة الشعر، متسلطة في أحياء الفقراء، تُفَرّغ مبولة حجرة النوم على الموسيقي الجوّال.

إن تلك الظلال الغريبة يمكن أن تكون أضداداً أخلاقية. ففي تود قام ويلز بدور المسيح وبدور يهوذا- ولكن ليس في المسرحية ذاتها. وفيما بعد أصبح هذا الأزدواج المانوي معتاداً، بما أن الإذاعة أتاحت لصوته أن يهرب من جسده. وفي نسخة ١٩٣٨ من ((أوليفر تويست)) مثّل دور أوليفر الحاذق، ودور مفسده فيجن. وفي ((جزيرة الكنز)) قام في الموسم ذاته بدور جيم هوكنز الراشد، ودور لونغ دون أيضاً. وفي ((دماغ دونوفان))، أدّى في ١٩٤٤ دور وجهيْ الشخصية المنفصمة، وشركاء ولير في ذلك لم يكونوا ماهرين مثله تماماً. إن إلين داندي، زوجة تينان الأولى، قد اتُفق معها لأداء أدوار أنثوية متنافرة في مسلسل هاري لايم الإذاعي، فغيّرت صوتها قدر استطاعتها، إلا أنها اضطرت ذات مرة إلى وقف التسجيل لتقول لويلز: ((أنا ألاحق نفسي.)) ولما طلب أن يعرف ما الذي حدث للممثلين الآخرين، أوضح المخرج أن ويلز قد صرفهم كلهم خلال نوبة غضب أثناء الغداء.

لقد افترض أنه يستطيع أن يفعل كل شيء. ولكنك لا يمكن أن تكون كل واحد إلا إذا كنت في السر لا أحد على الإطلاق. إن ويلز قد فهم فراغ شخصيات شكسبير العظيمة: الافتقار إلى ما قد ندعوه الخصائص الفطرية المتأصلة التي تمكنها من خلق أنفسها وإعادة خلقها خلقاً عفوياً باهراً. وحين أعدّ ويلز ((هاكلبري فين)) للإذاعة، أدّى دورَ ممثل جوّال محتال متخصص بشكسبير. ينجح الرجل في انتحال شخصية الفرنسي دوفان، و ((الملك الراحل شارلمان)) و ((لويس السابع عشر))، ملك فرنسا الصالح. يتظاهر زميله بأنه دوق. وعلى خشب المسرح، يُعلن أن الملك هو كين kean الأكبر، في حين أن الدوق يُعلن أنه غاريك الأصغر. ويرتاب هاكلبري في أنهم ضالعون في ((تجارة العملة المزيفة))، غير أنه لا يستطيع عند انكشاف بعض أكاذيب الملك، إلا أنْ يعجب بالمرونة الفولستافية التي يصلح بها النصّاب الضرر بابتكار وابل من القصص الجديدة. ويعجب هاكلبري من الملك الذي ((بدأ بالفعل يصدق أقواله.)) والمزينون لا يريدون إلا غش ضحاياهم، فالممثل قد يخدع نفسه، فيحزن على هيكوبا (ابنة

ملك طروادة) لم يعرفها- كما يقول هملت عن الملك الممثل. إن الملك في ((هاكلبري فين)) يشارك ويلز في تنوع مواهبه. ويؤدي دور جوليت حين تظهر في الشرفة، إضافة إلى دور هملت. ولكن أداءه الشكسبيري الأروع هو الخطبة المشوشة السيئة استعمال الألفاظ، والتي يلقيها في مأتم بيتر ويلكس. فهو يعتبر الميت مريضاً، ويخلط المآتم بالحفلات المعربدة. وهذا ((المرح الفاجع))، كما يعرّفه القرويون عند الإعلان عن مسرحيتهم ((حلم ليلة في منتصف الصيف))، يجمل المرح الصاخب الشرير في الدراما الشكسبيرية، حيث يكون الموت موضوعاً للضحك في الغالب. فإذا لم تكن شيئاً في ذاتك، كيف يمكن أن تأخذ أي شيء مأخذ الجد؟ إن المزيّف هو مهرج وجودي.

شكسبير قد لقّن ويلز تحويل الأشياء.كانت تستهويه حبكات شكسبير المزدوجة التي تفحص أشكالاً مختلفة للقصة مثل الأسطورة. وكما قال في ١٩٧٥، فإن ((جلوسستر هو محاكاة ساخرة للملك لير، ومشاهد تجنيد فولستاف هي محاكاة ساخرة للصراع من أجل السلطة في بلاط هنري الرابع. كان شكسبير يحب أن يعرض الشيء ذاته مرتين، في صورة مرآة.)) ومرايا ويلز لا تضاعف الواقع فقط، بل تكثّره، فيقسم الوجه إلى أوجه لا متناهية مثل ((المرايا المحوِّلة)) التي وصفها رينيه كريفل في المجلة الريالية ((المينوتور)) في ١٩٣٣. ومن هنا قاعة المرايا التي تتواجه فيها الشخصيات الثلاث في ((سيدة من شنغهاي))، وتحطم الصور التي شكلتها عن بعضها بعضاً بإطلاق النار على الزجاج.

كان ويلز ينوي أداء دورين في ((قلب الظلمة))، وفي ((سالومة)) الذي خطط له، وكان يمكن أن يؤدي فيه دور أوسكار وايلد، وهيرودوس الخامل المنحلّ. ولكن واحداً من هذين الفيلمين لم ينفذ، ولم تسنح له فرصةُ مضاعفةِ نفسه إلا في فيلم (ريتشارد فليشر) ((صرع في المرآة)) المصنوع سنة ١٩٦٠. وقد أدى هنا دور البروليتاري المقتول والمحامي المتزلف المنافق الذي يدافع عن القتلة. وأحد الذين علقوا على الفيلم في نيويورك تايمز كان شاكراً لويلز إماتة شخصيته

الأولى قبل أن تظهر الثانية: كيف يمكن أن تتسع الشاشة لاثنين منه حتى حين تُضخَّم؟ كانت فرصة الوجود الكلي تتاح له أكثر ما تتاح على المدرج الصوتي للفيلم. ففي أغلب الأحوال، كان يعيد تسجيل الأصوات من دون الممثلين الأصليين الذين لم يكن يقدر على استدعائهم، فكان يمنحهم صوته كالمتكلم من بطنه. وفي ((السيد أركادين))، هو الجميع: لقد أحصت بيس ثمانية عشر صوتاً منفصلاً، وفي ((المحاكمة)) كان هناك أحد عشر بما فيها لحظة تقليد ويلز تلعثم (أنطوني بركنز) الذي لا يُقلَّد. واختياراته في أفلام شكسبير كانت واعية، إذ كان يطيل الحبكات المزدوجة بغية الإيحاء بالصلات الوثيقة بين الشخصيات غير المتشابهة. يمكن أن تسمع في ((عطيل)) صوته خارجاً من فم روديريجو. وسماعه يذكرنا بأن روديريجو رجل يسهل خداعه مثل عطيل الذي يوقعه إياغو في الشرك بلا عناء. وفي ((أجراس منتصف الليل))، أعاد ويلز تسجيل صوت العمدة القوي المتحمس الذي يتهم فولستاف في الفندق بعد سرقة جادشيل: كما في ((قلب الظلمة))، أو ((حول العالم في ثمانين يوماً))، ((مقتل روجر أكرويد))، فهو المطارِد والمطارَد، وينجح في إلقاء القبض على نفسه.

في ١٩٦٢، تأمل جيلجود توزيعَ الأدوار في ((جوليوس قيصر))، و وجد عيباً في ((توزيع التعاطف بين كاسيوس، و أنطوني، وبروتس.)) وحلّ ويلز المشكلة، فيما سُجّل على الأقل، عن طريق توزيع تعاطفاته بينهم جميعاً. كان عليه أن يفعل ذلك لأنهم كانوا أركان مسرحيته النفسية. إن كاسيوس هو ويلز المحتال التافه، وأنطوني هو ويلز زعيم الغوغاء، وبروتس هو ويلز الليبرالي القلق. لقد وجد أصواتاً وهويات شتى لكل واحد منهم، إضافة إلى الشخصية الرابعة، أي الراوي الذي يلقي إرشادات مسرحية غير شكسبيرية كتبها ويلز لنفسه.

إنه رصين وجاد، ولكن ربما لا يعي ذاته، كان هو بروتس في تسجيله القديم المختصر للمسرحية. ومع ذلك فإن بروتس ليس لديه مرآة: فالتسجيل ليس وسيلة بصرية. يعرض كاسيوس أن يكون مرآة، ولكن ما يعكسه صورة مشوّهة. إن

خطبة ويلز مدروسة مثل خطبة بروتس، فهي تتضمن وقفات مقحمة باعتناء لكي تتوازنَ أبياتهُ. وإن إلقاءه المتقن يتلخص من الكلمات الكريهة التي عليه أن يستخدمها عند مناقشة الاغتيال (((يشرِّح)) أو ((كلاب الصيد))). وخطبته المسوِّغة للجريمة في ساحة السوق تكاد تكون متحذلقة الحصافة، وفي شجاره مع كاسيوس يبقى رابط الجأش غير مكترث بالعواطف الشخصية. ها هوذا ويلز كما قد أحب أن يكون: ذلك الرجل المتروي المنضبط المتحرر من الانفعالات.

وفي التسجيل الثاني، حيث يؤدي دورَيْ كاسيوس وأنطوني، يظهر وجهان من وجوه ويلز لما كان في الواقع. إن إلقاءه كلمات كاسيوس متوتر لا يكاد يخفي قلقه. وفي كلامه المحرِّض لبروتوس، يشدد على النعت في عبارة: ((ذاتي المفردة))، وهنري إحدى أضاليل كاسيوس، بما أنه منحرف التعدد، مثل ويلز. وفي حين يهمس ويلز الراوي معلومات للإشارة إلى أن تعليقاته ليست جزءاً من المسرحية، فهو في دور كاسيوس يغمغم غمغمة حزينة، بما أن الشخصية تقول أشياء لا تريد أن يسمعها أحد. إن الراوي عين عليمة بكل شيء، ومعينة لأسماعنا، وكاسيوس- الأبرع تقنياً، والذي أصبح خبيراً باستخدام مكبر الصوت- يستعمل أذنيه بدلاً من عينيه، وعندما يتعرف زميله من صوته في الليل العاصف، يقول كاسكا: ((أنت قوي السمع.)) إن ويزل صدّاح لطيف غير مبالٍ، مثل أنطوني. وقيصر المغرم بأنطوني يقول: إن أنطوني يحب اللعب والقصف حتى وقت متأخر من الليل، ولا يُتوقع أن ينهض من نومه باكراً: يطلق ويلز هنا العنان لمجونه، وعند إثارته للغوغاء خلال جنازة قيصر يظهر قدرته على اجتذاب الجمهور.

إن تعايش ذات بهذه الكثرة قد يبدو شبيهاً بالجنون، كما في حالة العالِم الذي استحوذ عليه دماغ دونوفان الميت في عرض ١٩٤٤. لقد اعترف ويلز في أدائه قدْرَ ما اعترف مالفوليو المضطهد في ((الليلة الثانية عشرة)). يُغلقَ على مالفوليو في غرفة مظلمة، ويسخر منه المهرج فيست: إن ويلز هو الضحية، وكراوٍ هو المعلق المحايد غير المرتبك. وسرده يلفت الانتباه إلى ظلام المشهد الذي يجعله

حتى في المسرح تجربة سمعية لا بصرية. وفينست يُجري أيضاً، وهو يستجوب مالفوليو، حواراً مع نفسه، بما أنه يّدعي أنه الوزير السير توباس الذي يؤنب فيست، ويهدئ مالفوليو. والإرشادات المسرحية في طبعة ويلز للنص تذكر أن ((مالفوليو يلتفت نحو كل صوت خفي المصدر.)) والمشهد المسجل فيه أربعة أصوات، وقد أدّاه ممثلان: ويلز أدى دوريّ مالفوليو والراوي، و لوروي أوبرتو دوريّ فيست والسير توباس. ولا عجب أن يرتبك مالفوليو، وأن يفقد عقله أخيراً. وفي مقدمة التسجيل، يلحّ ويلز الذي يؤدي دور بيرباج على شكسبير (جورج كولوريس الذي هو أورسينو في المسرحية ذاتها) أن يعطيه دوراً جديداً. وحين يُوعَد بدور هملت المأساوي، يقول: إنه لا يريد أن يُعلَّل بكوميديا تدور حول توأمين. وتبجح بيرباج أمدّ ويلز بنكة صالحة لاستبطان ذاته. فالتوأمان كانا موضوعه الطبيعي، بل هو أدّى أدوار خمسة توائم. وكان دائماً يعرض في الإذاعة تشعبه المزدوج أو المثلث. وإحدى حبكات ((الليلة الثانية عشرة)) تدور حول ذلك التشكل الملغز. إن أنطونيو الذي يعجب حين يرى التوأمين سيباستيان وفيولا معاً في المشهد الأخير، يسأل: ((كيف انقسمتا؟)) ومع أن ويلز يمثّل دور أي من هذه الشخصيات، فإن السؤال قد تحدّاه أن يعلل الانشطار النفسي الكامن وراء أدائه المتنوع.

إن ويلز لم يمثّل في مسرحيات شكسبير فقط، بل مثّلها في حياته الخاصة. و ويلز لم يقطع بالفعل أطوار الإنسان السبعة التي أحصاها جاك- الطفل، التلميذ، العاشق، الجندي،القاضي، المهرج، الكهل. إن أنفه الذي كالفطر الصغير قد جعله طفلاً نموذجياً حتى بعد أن تقدم في السن. وفي تود Todd، كان تلميذاً مشهوراً بذكاء. و الأطوار الثلاثة الأخرى قد كانت أكثر إشكالاً: إن بداية الحياة ونهايتها، كما أخبر يوغدانوفتش، هما عهدان ذهبيان، ((أما منتصف العمر فهو العدو.)) ولم يكن ويلز المغازل بالقوة عاشقاً مهماً. كان يحترم النساء، غير أنه كان يخشاهن أيضاً، كما تكشف معاملته ريتا هيوارث في ((سيدة من شنغهاي)). وفيما يتعلق بالجندية، فهو لم يكن أميل إليها من فولستاف. ومبارزته في فيلم

((ماكبث)) خرقاء على نحو مضحك. وقد تجنب بكل دهاء الخدمة من الجيش بعد لير هاربر. وكان دور القاضي أقل ملائمة له أيضاً، مع أنه أخذ في ((المحاكمة)) دور المحامي، الفاسق الذي يقابل الزبائن وهو في السرير. كان العدالة عدوة ويلز: قضى كثيراً من حياته يبقي الدعاوى القضائية ويتملص من العقود. والطوران الأخيران أبقاهما له موته المبكر نسبياً، غير أنه حاول منذ بداية حياته أن يتخيل نهاية الحياة وما يعقبها. وذات مرة جاء إلى الصف في تود كرجل مشنوق شحب وجهه، والتف حول عنقه وشاح مثل أنشوطة. إن أول دور أداه في الإذاعة سنة ١٩٣٨ كان دور دراكولا الذي لم يمت بعد. فالممثل يتمتع بأكثر من حياة واحدة، ويستطيع أن يغامر أيضاً فيما وراء الحياة متى يشاء. في ((الرجل الثالث))، يبتسم ويلز ابتسامة عريضة عندما يخبره كوتن عن اعتقال فالي، ويسأل: ((ماذا يمكن أن أفعل، أيها العجوز؟ أنا ميت، أليس كذلك؟))

لم ينتظر ويلز التعاقب الصحيح للأطوار السبعة. فكما يقول كِنت عن لير: ((لقد اغتصب حياته.)) إن النضج المبكر هو رفض جائر للطفولة، فهو يتدرج عبر أطوار الحياة تدرجاً بالغ السرعة، ويبلغ النهاية قبل الأوان. ولعل هذا هو السبب الذي يجعل كلي في ((القصة الخالدة)) يجأر عندما يفاجئه كاتبه بأقوال إشعياء: ((أنا لا أحب النبوءات!)) النبوءة تتنبئ بما سيأتي، وتفعل فعل الحكم بالموت. إنها تستهلك مستقبلك، إذا استعرنا عبارة البصارة الغجرية في ((لمسة الشر)). لقد بدأ ويلز يرهن مستقبله ولما يزل طفلاً. ففي سن العاشرة قام بدور سكروج العجوز النكد المزاج في ((ترنيمة عيد الميلاد)) في مدرسة ماديسون في ويسكونسن. وفي دبلن ظهر وهو في السادسة عشرة دوقاً كهلاً في Jew siiss. وقد أخذ يدخن السيجار في هذا الوقت: ظن أنه سوف يسبغ عليه مظهر الاتزان الناضج، وأمِل أن يخفي دخانُه وجهَه الطفلي. وفي نيويورك حوّل نفسه، وهو في التاسعة عشرة، إلى الخبير المالي مكجافتري، المفترض أن يكون في أواخر الخمسينات من العمر، في فيلم ماكليش ((الذعر)). وكان في الرابعة والعشرين

حين جال في البلاد بوصفه فولستاف في مسرحية ((الملوك الخمسة)). و أما هل، بيرجس مريديث، فقد كان أكبر بستة أعوام من شرير ويلز القديم. وخلال موسم الصيف المسرحي في تود سنة ١٩٣٤، صنع أول أفلامه Hearts of age. مدة الفيلم أربع دقائق، وهو يختصر أطوار الإنسان اختصار عابثاً، ويتودد فيه ويلز إلى عروسه المقبلة فيرجينيا نيكولسون. ومع أنها تمتطي حصاناً خشبياً، فقد جُعلت عجوزاً مغضّنة الوجه، ويؤدي ويلز دور الموت- معه جمجمة مطاطية مخروطية الشكل، وكماشة مستدقة الرأس. يوقف ويزل إغواءه لكي يعدّ ويشرف على عملية شنق. ثم إنه يؤدي رقصة موت على البيانو، ويقلّب إعلانات الجنائز لكي يحيي ذكرى الجثة. يرفض: ((ارقُد في سلام)) و ((ومع ربك))، ويفضل لوحاً مكتوباً عليه ((النهاية)) فقط، وهذا يقوم مقام الشاهدة، وبطاقة العنوان لاختتام المغامرة الرهيبة الطائشة.

إن ((المواطن كين)) يبدأ أيضاً بنهاية كين. إن جلسات المكياج التي دامت أربع ساعات ونصف الساعة قد اختصرت العقود مضيفة خمسين عاماً إلى عمر ويلز، وحشوات المطاط الأسفنجي أصلحت بنية جسم كين المتقوس، وعُملت على وجهه اثنتان وسبعون تجعيدة وغشاء، و وُضعت على عينيه عدسات يرشح منها سائل يغشّيهما، ويجعلهما دامعتين. إن فاوست يسأل الشيطان أن يطيل شبابه. أما ويلز فآثر ألا يخدع الزمن، بل أن يثبت مجراه السريع العنيد بالقفز إلى الأمام. وقام بمحاولة أخرى مبتسرة وغير مباشرة لأداء دور لير في ١٩٥٧ عندما أخذ دور وليام فوكنر ((صيف طويل حار)). وفي السن الثانية والأربعين، اتخذ ويلز مظهر رجل في الواحدة والستين بحاجبين ملطخين بالحبر، ويكادان يذوبان في حرارة الميسيسيبي المستنقِع، وبشرة تبغية اللون، وصوت مثل البركان متدفق. وهذا التدخل الفاقد الصبر في الطبيعة تواصل حتى خلب لبَّه. في فيلمه التلفزيوني ((ينبوع الشباب)) الذي عمله سنة ١٩٥٨، يصف متخصص بالغدد الصم إكسيراً يضيف إلى أعوام العمر مئتي عام في مقابل الأعوام الأربعة

والعشرين التي يكسبها فاوست من اتفاقه مع الشيطان. لا يظهر مفعول الدواء، فيبدأ التعفن من جديد قبل انقضاء نصف الساعة. وفي ١٩٦٣، أمل ويلز أن يخرج القسم المتعلق بيعقوب في فيلم دينو دي لورنتيس ((الكتاب المقدس))، فحوّل تحويل المجرب كيث باكستر إلى بطريرك في التسعين بالاستعانة بجلد من الشمع، وشعر زائف، وبعض الإضاءة الخفيفة.

الفيلم هو آلة الزمن. إنه يحفظ الحاضر، إلا أنه يعيد تحديده كماضٍ، ويمكن أن يكرّ نحو المستقبل بسرعة مفزعة. هل تسخر هذه المعجزاتُ التقنية من بطء حالتنا المؤقتة وانحدارها؟ لقد فكر ويلز، وأطال التقليد مثل أبطال شكسبير التراجيديين، في العلاقة بين قصر الدراما وسرعتها، والقصة المطولة لحياتنا الواقعية. يقول هوتسبير في ((هنري الخامس)): ((أيها السادة، إن وقت الحياة قصير))، وماكبث الممتثل في نبوءة الساحرات من إشارات، يجد ((المستقبل في اللحظة الراهنة)). وفي مقابل ذلك يتحرك هملت في بطء، ويكثر الدوران، ويحاول أن يبقى خاملاً، وبذلك يأمل أن يقهر الزمن، وبالطبع فإن الزمن يدركه، ويخبره ليرتس أنه ((لن يبقى له من الحياة إلا نصف ساعة.)) والإحساس الشكسبيري بإيقاع وجودنا السريع يعطي ((عائلة أمبرسون العظيمة)) شكلها الذي يصل التاريخ الاجتماعي بالشخصي. إن ثقافة قديمة مستقرة تدمرها حداثة مدارة بالمحركات، الأفراد فيها يشيخون، ويعثرون بمستقبل غريب مثل جورج (تيم هولت) وهو يتجول في مدينة صناعية مغطاة بالسخام لم يعد يتعرفها. ويوجين (جوزيف كوتن) الذي اخترع محرك السيارة هو رسول ذلك المستقبل، ولكنه من الحكمة بحيث أنه يحترم الماضي. وبعد أن يتخلّى عن إيزابيل الأرملة (دولوريس كوستيلو) لأن ابنها جورج يعترض علاقتهما، يعترف بأن الزمن الذي ينضج الناس يجب أن يأخذ الوقت اللازم لذلك. يقول في رسالة الوداع: ((لا تستطيع الأربعون أن تخبر العشرين عن ذلك. ولا تستطيع العشرون أن تكتشفه إلا إذا بلغت الأربعين)).

وبعد الانتهاء من ((عائلة أمبرسون العظيمة))، خطط ويلز إلى العودة إليه، وإضافة خاتمة تخبر فيها السبعون الأربعين عن التجارب المكتمنة في المستقبل. أراد أن يعدّل اللقطة الأخيرة المفاجئة المحلاّة، على أن يلصقها الأستوديو بعد أن يولّي الأدبار إلى البرازيل، أو أن يجمع شمل الممثلين، ويعرض الشخصيات نفسها بعد ثلاثين سنة، ويضع دليل الشيخوخة على الشاشة من غير لجوء إلى مواد مساعدة. كان ذلك فكرة أخرى من أفكاره الرفيعة المستحيلة. فالزمن نفسه كان أدهى منه: كانت آجنس مورهيد التي قامت بدور فاني مينافر قد ماتت. لقد خلق الزمن المفترس مشكلات الاستمرار لفيلم ((الجانب الآخر للريح))، وهو فيلم اعترافات إلى حد ما حول مخرج سينمائي (ممثل ويلز، ويدعى جيك هانافورد، ويؤدي دوره جون هوستون). وقد عمل على المشروع كلما استطاع أن يعمل ما بين ١٩٧٠و ١٩٧٦، ولكنه وجد مصاعب متزايدة في جعل الشخصيات تبدو منتظمة. فتبين فترات العمل، كان الممثلون يسمنون أو ينحلون، يغيرون شكل شعرهم أو يفقدون شعرهم، يضيعون الملابس التي تزودوا بها، أو تضيق عليهم.

إن استحواذ شيخوخة الإنسان على ويلز يتكرر في ((سيدة من شنغهاي))، ويضيف حكمة تراجيكوميدية إلى مناورات الفيلم الجشعة الدنيئة. كان مصدره رواية للكاتب شيروود كنغ هي ((إذا مت قبل أن أستيقظ))، وفيها يوجد تبادل خادع بين الأربعين والعشرين. المحامي المقعد بانيستر ينظر نظرة الهائم إلى البحار الشاب القوي البنية الذي استأجره: أنا في الثالثة والأربعين، الثالثة والأربعين: أتعلم ما أعطيه مقابل العودة إلى سن السادسة والعشرين. ويكون لي بنية مثل بنيتك؟ تجاهل الفيلم ما ينطوي عليه النص من شذوذ جنسي، مع أن مخطوط ويلز يرجع إلى مشكلة طول العمر والبقاء. إن بانيستر يدافع عن البحار أوهارا (يؤدي دوره ويلز) عند محاكمته على جريمة قتل، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكي يجرّمه. ويعده بالتماس تأجيل حكم الإعدام، ويأمل أن يُمنح ذلك لأسباب سادية خاصة به: ((أريدك أن تعيش ما أمكن ذلك... حتى تموت.)) نحن كلنا

واقفون في طابور الموت. يحاول أوهارا أن يقفز من الطابور، ويزدرد حبوباً قاتلة. إن النجاة قدر أسوأ من الموت. يدحرجه رجال الشرطة حول الغرفة، وكأنهم يدحرجون جثة، ويأمر القضاة: ((أبقوه حياً.)) وأخيراً، بعد أن يقتل الجميع، يقبل أوهارا حكماً بالسجن مدى الحياة، وهو قدرنا كبشر فانين. ويقطع على نفسه عهداً أن يحاول نسيان إلزا (ريتا هيواره)، أو ((ربما سأموت وأنا أحاول.)) ومناجاته التأملية الأخيرة، وهو يغادر قاعة المرايا المكسرة، ويمضي نحو المحيط عند الفجر، تتضمن صياغة ويلزية متميزة. يقول: ((السبيل الوحيد للابتعاد عن المتاعب هو أن تشيخ.)) يا له من درس حياة! إن الشيخوخة في نظر معظم الناس تعني إبحاراً إلى المتاعب. وفي نظر ويلز الذي كانت متاعبه الحرفية والفسيولوجية تتراكم مع تقدمه في السن، كان مجرد البقاء على قيد الحياة انتصاراً على الزمن، ولو في الوقت الحاضر.

إن بانيستر يقول للبحار في الرواية: ((أليس فولتير هو القاتل: إننا نتبع أهواءنا في الشباب، وفي الشيخوخة نُعنى بالخلاص؟)) يقطع ويلز مرة أخرى سلسلة الأطوار. فحتى وهو شاب كان يشغله الخلاص. كان لا بد للفضول المتعلق بالهلاك الأبدي أن يجعله يقفز إلى أرذل العمر في ما أدّاه من أدوار. وإحدى وسائل الخلاص كان يكمن في طفولة ثانية، أو في إطالة أمد الطفولة غير المسؤولة. وها هو ذا سحرُ فولستاف الشائنُ. إن آنا تنظر إلى هاري لايم نظرة مشابهة في ((الرجل الثالث)). تقول:((إن لا يكبر))، مع أن العالم يكبر حوله. وفي سلسلة برامج تلفزيونية أنجزها ويلز في ١٩٥٥، اقتفى أثر طفل آخر هرم ولا سبيل إلى إصلاحه هو ريموند دنكان، شقيق إسادورا الذي مازال بوهيمياً نشيطاً ينتعل خفاً، ويرتدي سترة من صنع محلي. يعترف دنكان وهو يكشف عن فم إدرد: ((من سوء الحظ أنني لست صبياً جميلاً.)) ويسأله ويلز إن كان يفضل ((الأشياء التي استهلكتها الحياة))، فيقول دنكان الذابل: إن الناس يحبذون ((وجوه الأطفال اللحمية المستديرة.)) فيضحك ويلز: ((إذاً ليس لي إلا أمل ضئيل!))

وفي حلقة أخرى من ((حول العالم في ثمانين يوماً))، نظر ويلز في خلاص آخر أثناء انتقاله من باريس إلى لندن. يزور مأوى للفقراء في هاكني، حيث تشيخ ثلاث أرامل يلبسن سُتَراً من صوف محيوك شيخوخة رشيقة. تصرّ قيّمة نامية شعر الذقن: ((نحن جميعاً محافظات مثقفات.)) ويبذل ويلز قصاراه حتى يستفزهن، فيقول: إنه قد سمع عن قصف صاخب في الحديقة. فتضحك حورية مسنّة ضحكات متقطعة: ((لا تسأل! نحن نستطيع أن نرقص!)) إن هذه العجوز يمكن أن تكون السيدة كويكلي (صاحبة حانة) تراقص فولستاف وهي ملتهبة المفاصل. ويقابل ويلز العسكريين المتقاعدين ذوي المعاطف القرمزية في المشفى الملكي في شيلي. ويكرر ويلز ما يفعله فولستاف حين يخرج لاستعادة النشاط، فيأخذ بعض الكهول إلى الحانة، ولكن زجاجات البيرة التي يقدّمها لهم لا تقلق سكينتهم. يقول أحدهم وهو يفكر صافي الذهن في إجراءات جنازته المنسقة:((كل شيء يجري كما تقتضي اللياقة.)) ويفكر ويلز المتأثر بما رأى وسمع في مذلاّت الشيخوخة ويعجب بالطريقة التي حافظ بها أرامل هاكني، وعسكريو شيلسي على فردية يمحوها الزمن عادة.

كان إفيريت سلون أكبر من ويلز بست سنوات فقط، لذلك كان من الصعب أن يستخدم فيلمُ ((سيدة من شنغهاي)) ما قالته الراوية عن الشيخوخة، وتحسرها على الشباب. ولكن ويلز تذكّره، وأعاده هو عندما أكّد الزمن حقيقته. سجّل قبل موته بعام أغنية شعبية مع فرقة مفرطة العاطفة يساندها مغنو راي شارلز، ولم يغنِ كلماتها بل ألقاها إلقاء. يقول للكورس المبتهج في لازمة حزينة: ((أعرف ما هو الشباب/ ولكنكم لا تعرفون ما هي الشيخوخة.)) ويضيف هذا المتعالم الكئيب: ((الزمن ينقضي/ لذلك تُروى القصة.)) وقبل أغنية النهاية القصيرة النفس هذه بنصف قرن، عبّر عن مفهوم مغاير للزمن. فمن عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٣٨، كان يروي في الإذاعة ((مسيرة الزمن))، موجز أنباءٍ يعدو فيه الزمن ظافراً، صاعداً هابطاً كما اقتضت التفاؤلية الأمريكية. وفي ((المواطن

كين))، قلّد هذا البرنامج ساخراً منه، فأرجعه إلى المقدمة، كما يلخص شريط الأنباء المسمى ((أخبار جارية)) أطوار حياة كين بالمقلوب بدءاً من موته. وأخيراً، روى في أغنية مسجلة في ١٩٨٤ قصة الزمن الصحيحة: تضاؤل أو تناقص أليم ينتهي بتركك ((بلا شيء)) مثل العجوز في نهاية كلام جاك، ويثبت أن حياتك ((لا تعني شيئاً))، على حسب كلمات ماكبث.

كان ويلز متعدداً بحيث استطاع أن يجد في مكان ما من نفسه صلة وثيقة في واقع الأمر بأي واحد وكل واحد في مسرحيات شكسبير. إن ذواته تبرعم، وكذلك كل شخصية شكسبيرية. ولأن ((كل إخراج مؤثر لشكسبير صحيح)) كما اعتقد ويلز، فإن شخصياته تتألف من مجموع التفسيرات الممكنة كلها. ومقالته سنة ١٩٣٤ تضمنت وصفاً موجزاً ((لألف شايلوك)) مصطفين في موكب شاكٍ مومئ طويل وكأن كل ممثل عاطل عن العمل قد وصل لانتظار دوره في تجربة أداء عند باب المسرح.

كانت الشخصيات أجزاء من ويلز الذي اعترف بأن أي أداء سيكون مجرد جزء من ويلز. قالت أثناء مناقشة ماكبث مع مارينستراس: إن أحداً لم يستطع أن يمثل الدور الكامل للرجل. وأوضح أن ماكبث قاتل فظ، وشاعر دمث وحزين في آن معاً، وأنت تحتاج إلى أوليفييه للقسم الأول من المسرحية، وإلى جيلجود للقسم الثاني. ربما كان في ذلك ضرب من الحساب الذهني المحكم. ولعل ويلز يعادل جسد أوليفييه، ودماغ جيلجود. ولكن من الأرجح أن ويلز كان مقراً إقراراً صادقاً بانعدام كفاية الثلاثة كلهم. لا أحد منا رجل كامل، أو امرأة كاملة، فنحن مكوّنون من أجزاء. وهذا المبدأ يوضح مقاربته البيّنة التردد في توزيع الأدوار. فحين أفلم ((عطيل))، اختبر أربع ديدمونات، وربما خمساً، وحتى ستاً. بدأ مع لي بادوفاني، ثم صرفها تعاطفاً مع سيسيل احتجاجاً، أحل محلها بتسي بلير التي أخلت السبيل لسوزان كلوتيار. وتظهر باولا موري في بعض اللقطات الطويلة، وتعيد جودروم أو تسجيل حوار كلوتيارن لذلك يجب ضمّها إلى القائمة. إن واحدة منهن

لم تستطيع أن تحيط بكل تناقضات ديدمونا، على أن كل واحدة قد تمثّل جانباً منها. يمكننا أن نروي قصة حياة ويلز بأن ننظر إلى تقدمه وتدهوره من خلال ثلاثة نماذج مأساوية. الأول هو ماكبث الطموح المندفع، ثم عطيل الذي يفسر خدمته للدولة عارُ حياته الخاصة واضطراها. وأخيراً الملك لير، السلف الذي أُذري به وأهمل. ومن المستغرب ألا يرد. هنا اسم هملت- رابع أبطال شكسبير المأساويين. لقد دار ويلز حول الدور، فأدى دور والد هملت، وعمه، وخلفه فورتنبراس، ومن ثم أدى دور هملت مرة واحدة في الإذاعة سنة ١٩٣٦، أو مقاطع منه، بما أنه خفض ساعات المسرحية الأربع إلى ثلاثين دقيقة.

لقد لفت الانتباه إلى هذا الحذف، أو التحاشي، عندما سجل ((الليلة الثانية عشرة)) في ١٩٣٨.إن ويلز الذي يؤدي دور الممثل بيربج، يسأل شكسبير في المقدمة: ((كيف حال صاحبي هملت، الدانماركي الكئيب المفجوع؟)) يجيب شكسبير: إنه ما يزال مبحراً إلى منفاه في إنكلترا، لقد سكنت الريح، وتوقفت سفينة هناك خمسة أسابيع: شكسبير يرتبك، ويتلهى بـ ((الليلة الثانية عشرة)). يتخلص من بيربج بإعطائه دور أورسينو الذي يحسبه شخصية أخرى في مسرحية ((هملت))، ربما أحد أقرباء أورسيك. يوضح شكسبير الفرق بين إليريا (مكان ((الليلة الثانية عشرة)، وإلسينور (مكان ((هملت))). يغضب بيربج ويقول: ((أي شيء إلا هملت! دع الكوميديات لبن جونسون، واكتب لي مشهد موت.)) لم يكن ويلز عاجزاً عن أداء دور هملت، بل ربما تجنبه بسبب تعرف الذات المزعج. كان يعاني مما دعاه المخرج السينمائي الروسي غريغوري كوزنتسيف ((الهملتية))، اختلال التوازن بين الفكر والإرادة. فرجل الأفكار لديه أفكار عديدة، وهو يفتقر إلى الوقت والطاقة لكي يواصل العمل حتى يحققها. كتب ماكليش في ١٩٢٨نسخته الخاصة من المسرحية، ونشرها بعنوان ((هملت إي.ماكليش)). يوبخ هملت هنا نفسه قائلاً:

كن الولد القويّ في اللعب معهم!

كن متحجر القلب! كن عنيفاً..! إسخر! وامشِ باختيال!
وكن صلباً!

إنها لنصيحة في وقتها، ولكن هملت جلفاً وفعّالاً مثل أبطال هيمنغوي، يمضي رأساً إلى العمل كقاتل، لن يكون تراجيدياً. إن بطل شكسبير يرجئ فعل الانتقام الملزم، ويتيه في مشاغل مبددة للوقت، وأقل أهمية: مغازلة أوفيليا، ومداعبة روزنكرانتز و جويلدنسترن، وإلقاء محاضرات على الممثلين، ومبارزة ليرتس. وكذلك أمسك ويلز عن إتمام العمل العظيم المتوقع منه، لأنه كان يشك في قدرته على ملاقاة آمال الآخرين. ومثل هملت، لجأ إلى أعمال متباينة مربكة. كان لديه دائماً عدة مشاريع قيد التنفيذ، وذلك لم يكن يكمل إلا قليلاً منها.

ربما كان لنفوره أسباب أخرى أشد إزعاجاً له. فقد اعتاد فرويد أن يعالج هملت معالجة الأوديبي المصاب بالعصاب، و ((هملت)) الذي أدى دور البطولة فيها أوليفييه، وكان الأداء صريح الإشارة إلى سفاح القربى، تحدّى ((ماكبث)) ويلز في مهرجان البندقية سنة ١٩٤٨. (سحب ويلز الدائم التردد فيلمه من المنافسة تاركاً أوليفييه يفوز.) ربما كان ويلز يشعر مثل كين بالأسى لافتقاده أمه. ورواية ملفيل ((بيير)) أو ((الالتباسات)) يهم بطلها بأمه، ولهذا يمزق نسخته من ((هملت)) لأنها تظهر له ((هويته المقيتة))، إضافة إلى اتهامها له بانعدام الفعّالية. وكأن تعرف الذات هذا لم يكن إزعاجه كافياً، إذ كان ويلز الشاب يتمنى لو قتل أحد أبويه. وقد أجاز لنفسه أن يفصح عن هذا الدافع إفصاحاً غير مباشر عند مناقشة أدوار شكسبيرية أخرى. كان يعتقد أن بروتس يقتل شخصاً أبوياً، بل أوحى إلى مارينستراس أنه ((قد يكون ابن قيصر الطبيعي))، واستهوته براعته فأضاف:((وهذا غير موجود في النص.)) ثم إنه قال: إن (برنس هال) يُخيّر بين والدين: الملك هنري الرابع أو فولستاف- مع أن ويلز في هذه الحالة لم يكن الابن القاسي، بل الأب الشغوف الذي يتحطم قلبه عندما يرفضه هال.

إن فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يقدم لويلز بدلاً من ((هملت)). وجورج، وهو الدور الذي أداه في الإذاعة سنة ١٩٣٨،يشارك هملت ضعفَه الأوديبي، وفي رواية بوث تاركنجتون يقتبس أيضاً ((صورته الأميرية المنعكسة فيها)). ويعيد أبيات هملت النرجيسية عن لباس حداده- ((ليس ردائي الحالك السواد، يا أمي الطيبة))- وفي النهاية يروّض نفسه على قبول انهيار سلالته الاقتصادي، ويتذكر رثاء هملت في المقبرة، ويشمل به أمريكا الديمقراطية الموقرة، حيث الذاكرة التاريخية أضعف: ((لاشيء يبقى أو يستمر حيث يوجد تطور.. قيصر العظيم ميت، وقد تحوّل إلى تراب معرض للريح، لم يكن قيصر الميت إلا شيئاً مطبوعاً في كتاب يدرسه الطلاب مدة ثم ينسونه.)) إن جورج يعذّبه، مثل هملت، لقاءٌ مع أمه في غرفة نومها، عندما يعترض على يقظتها الجنسية الثانية. ولكن تاركنجتون و ويلز قد خففّا وليّنا مأساة شكسبير. فعلى فراش الموت، تواصل إزابيل أداء دور المربية: تسأل جورج:((ألديك ما تأكله، يا حبيبي؛ أكل ما تحتاج إليه؟)) ثم تلوح كالطيف المضيء في غرفة جورج في المشفى، ويشجع ظلها- في مقابل شبح الوالد هملت المنتقم- توافقه مع يوجين الذي اعترض على علاقته مع إيزابيل. وبعد ذلك، فإن هذا الحضور غير المرئي في الغرفة يتخطى التراجيديا إلى المعجزات التي يحافظ سحرها على الكوميديا في مسرحيات شكسبير الأخيرة: بعث الشخصية الأمومية هيرميون في ((حكاية الشتاء))، على سبيل المثال.

إن هملت هو أصغر شخصيات شكسبير التراجيدية، والملك لير أكبرها. و ويلز انتقل من الأول إلى الثاني، من الابن إلى الأب. ولكن حتى في أواخر العمر لم يتخلَّ عن هملت رغم خلطه أطوار حياة الإنسان بعضها ببعض كالعادة. كان يرى أن ((فولستاف هو هملت الذي لم يعد قط من منفاه في إنكلترا، حيث شاخ وترهل.)) إن المفكر القلق المبدد ذاته يختبئ في الجسد وكأنه يستدفئ بالحشايا، ويدرك أن أفضل ما في الشجاعة يكمن في حفظ الذات. إن فولستاف ويلز في

((أجراس في منتصف الليل)) يظهر أول ما يظهر في السرير، وهو يشخر تحت اللحاف وهو يقبض على إناء البيرة. فهناك تستطيع من حسن الحظ أن تنأى عن المتاعب، وتصبح كهلاً، وسميناً وحكيماً أيضاً.

حين حاضر جان بول سارتر سنة ١٩٥٨ عن الفرق بين المسرح والسينما، أوضح عن غير قصد سبب اتسام أفلام ويلز الشكسبيرية بالسيرة الذاتية. ويرى سارتر أننا في المسرح نحافظ على مسافة مميزّة بيننا وبين البطل، في حين أن الفيلم يقنعنا بأننا ((نحن البطل، نحن جزء منه))، وأن قدره هو قدرنا. ولكم يتعمق هذا الشعور إذا كنت خلف الكاميرا أو أمامها. وسارتر قد استنكر هذه الذاتية شأن بريخت صاحب جرعات الإبعاد المفيدة. ((إن المشاركة في الفيلم المعاصر تقصي المراقة والتوضيح.)) كان لا يثق باللقطات المقربة، لأنها تحوّل الإنسان الخطّاء إلى سوبر مان. و ويلز- الذي لم يكن أقل تشككاً، على تخففه من انحيازات سارتر الماركسية- كان أدقّ فهما للأداة، وتفحصها القاسي للوجه. وهذا الفحص الذاتي يشمل كل أدوار ماكبث التي أداها- في المسرح في هارلم سنة ١٩٣٦، وفي الإذاعة سنة ١٩٤٠، ثم في المسرح في أوتا مرة أخرى سنة ١٩٤٧ كإعادة للفيلم الذي صنعه سنة ١٩٤٨.

إن ((ماكبث)) التي قُدّمت في هارلم قد كانت، مع طبّاليها وبيئتها الغابية، عملاً أدّاه كله زنوج، ولكن عندما أوقف جاك كارتر، الممثلُ الأول غير الجدير بالثقة مشاركتهَ مدّة من الزمن، اختار ويلز بديلاً منه. وفي سيناريو ((المهدّ سوف يهتز))، يقول كارتر بامتعاض: ((إن هذي هي المرة الأولى التي نرى فيها ممثلاً أبيض مسوّد الوجه في مسرحية لشكبير كل ممثليها سود.)) والوجه الأبيض تحت القناع الأسود يثّبت في نظر ويلز خدعة التمثيل، وتشير أيضاً إلى الإساءة التي ينطوي عليها انتحال أحدهم هوية الآخر (وفي هذه الحالة انتحال العِرق).

إن مسرحية شكسبير تتضمن إرشاداً مسرحياً يستبق السينما استباقاً يدعو للتعجب. ففي الخاتمة، يُفترض أن يعرض المنتصرون رأسيّ ماكبث وزوجته

مثبتيْن على عمودين. وهذا لا يحدث أبداً في المسرح، ومع أن ويلز أصرّ على وصفه في هوامش ((شكسبير للجميع))، فقد تحاشاه في النسخة المسجلة التي يعلن فيها الراوي أن ماكدف يؤْثر جرّ الجسد إلى الداخل على حمل ((الرأس الكريه)). ويبدو أن قطع الرأس أفضل تكيّفاً مع السينما التي كان جمهورها المبكر الساذج يحسب اللقطات القريبة رؤوساً مقطوعة في أكثر الأحوال. وفي فيلم ((ماكبث)) تحدّى ويلز هذه الصورة المحظورة. فالساحرات يقطعن رأس دميتهن التي صنعها من الصلصال في النهاية، وهذا إعلان بأن ماكبث سيواجه قدراً مماثلاً. ونحن لا نحتاج إلى رؤية ذلك، لأنه قد عُرض علينا في البداية، عندما أرانا ويلز- المضيف إلى نص شكسبير- إعدام ثين كودور مع مشاعل متأججة، وطبول ذات إيقاع حزين (كما في هارلم). يُسحب كودور على درجات منحدرة إلى خشبة الجلَدّ، ويُركعً أمام جلاد عرقان نصف عارٍ. وبعد ذلك نشاهد رأسه معلقاً على عمود، ومن بعيد يتشاطر الشاشة مع رأس مقطوع آخر أقرب إلينا. وهذا يخص دنكان التي يتمعن في خيانة كودور ويقول: ((لا يوجد فن يكشف بنية العقل في الوجه.)) إن تركيب ويلز للصورة- وجهان أحدهما فصلته فأس عن جسده، والآخر فصله المصور- يصحح في رفق ما عبر عنه. إن مثل هذا الفن موجود رغم كل شيء، وهو يُسمَّى الفيلم. ومع ذلك، فإن ويلز قد بذل جهده حتى يبعد وجهه عن أشعة إكس النفسية هذه، وحين يلقي كلمات ماكبث التي أولها: ((غد يليه غد ويعقبهما آخر))، تتجه الكامير إلى ضباب متراكم. والروغان يهدئ خوفه من تقديم مثل هذه المناجاة. ولكنه يُظهر في براعة تركيبَ العقل وراء الوجه، أو انهيارَه. إن الضباب هو أفكار ماكبث المتفككة أمام أنظارنا. إن كل شيء في فيلم ((ماكبث)) منحلّ، ما بين الحالة الجامدة والحالة السائلة. فالهواء حالك الكثافة،أو مختلط بالدخان، والوحل يبقبق، والضوء ذاته ((يكشف)) كما يقول ماكبث. السطوح تتقيح، جدران القلعة تتساقط منها قطرات مسموعة ومرئية. سطح الصخرة أملس، يتجمع بخارها عند لحظة معينة، ويشكل شلالاً داخلياً

يبرّد فيه ماكبث غليان رأسه. ودمية الصلصات التي صنعتها الساحرات تعرق أو تبكي أو تنزف.

هذا هو ما عناه عندما جعل شخصيةً في ((الجانب الآخر للريح)) تصرح أن شكسبير قد ابتكر الاختفاء المتدرج للمشهد وإحلال آخر محله. إن استعارات شكسبير تصهر المضاربة، كما يفعل ماكبث عندما يربط وهو ماضٍ إلى قتل دنكان بين الجريمة والجنس، وذلك بتشبيه نفسه بتاركوين الزاحف إلى الغرفة التي سيغتصب فيها لوكريشا، أو تخلق تبادل أفكار ومشاعر بين العقول غير الواعية للشخصيات: تتخيل زوجة ماكبث أنها تقتل طفلاً، في حين يتحدث ماكبث عن الشفقة باعتبارها طفلاً محتجاً حديث الولادة. وقد ود ويلز سبيلاً إلى أفلمة تداعي الأفكار هذه، إذ تتمازج الأصوات خلال الانتقال من مشهد إلى آخر. يبدأ ماكبث بقراءة رسالته إلى زوجته التي تُسمع وهي تقرأها بصوت مرتفع قبل أن تُرى، وقراءتهما الموجزة المشتركة تثبّت تواطؤهما. إن التضاؤل البصري المتدرج يجعل ((خنجر عقل)) ماكبث باهت التجسد خارج البؤرة. وحين يقترب ماكبث من غرفة نوم دنكان، تسبح الجدران الخشنة وتغيم، وكذلك ماكبث نفسه ينغمر في العرق. إن الصور السينمائية شفافة، غير مادية، تندمج أو تتحول حسب الرغبة. من الممكن أن تستحضر شبحاً إذا لطّخت عدسات الكاميرا بالفازلين. وحين يخيّل إلى ماكبث أنه قد رأى بانكو الميت، تذكّر زوجته هذياناً أقدم هو ((الخنجر المسلول في الهواء)) والذي قاده إلى دنكان، ولا يلبث دنكان نفسه أن يظهر ثانية على نحو غير واضح. وبعد أن يختفي الخنجر المسلول في الهواء، يصيح ماكبث: ((مازلت أراك.)) ولكنه لم يرَ الخنجر و لا يرى الأشباح في واقع الأمر، بل تخيّلها، والكاميرا تلتقط تخيلاته المضطربة وكأنها في داخله. إنها تمكننا من الرؤية في الظلام، و هي تجوس خلال القلعة، وتدخل الظلمة وتخرج منها.

يبدأ الفيلم بعرض مجرد للقوى المتعلقة بالتداعي. فالساحرات ينهمكن في الطبخ فوراً، وهو ما لا يحدث في مسرحية شكسبير إلا في الفصل الرابع. ولقد

استهوى هذا المشهد ويلز، ففي تسجيل ١٩٤٠، جعل بقبقة القدر مسموعة، مع ترشش الماء منها عند إلقاء فضلات الذبيحة فيها. وتستهل الساحرات الفيلم بالأمر ((أضفْ)) (وهي كلمة لم ترد عند شكسبير)، ثم إنهن أحصين مكونات حسائهن الجهنمي المقزز. ربما كان ويلز يعدد مكونات طبخته السينمائية. أضفْ إلى تراجيديا شكسبير الشعوذةَ الكاريبية، وديانة السلت في العصور الوسطى، وامزجْهما بصناعة الأيقونات في الغرب الأمريكي: صُنع الفيلم في موقع مهمل كان تصوِّر فيه أفلام رعاة البقر، وقلعة ماكبث كانت تستخدم كتجم، في حين أن حطابي الغابة الذين يقطعون غابة برنام للتمويه ربما كانوا (بول بنيان) وزملاءه الخشابون وهو ينظفون البرية الأمريكية. أما محتويات القدْر فهي مختلفة- حرّكت الساحرات أكباداً يهودية، وأنوفاً تركية، وحراشف تنين، كالأفاعي المشرّحة- ولكنها تتجمد وتتحول إلى هلام على نحو ما.

إن ويلز في بداية الفيلم يغطّس الكاميرا في هذه العصيدة الشريرة التي تهتز وتتخثر في بطء أمام أعيننا مثل الشكل الذي اتخذته ندف الثلج الذائبة في قبة الزجاج في ((المواطن كين)). ها هوذا مصدر إبداع ويلز- المخيلة الجائشة التي توشك أن تفوز. إن الساحرات هن القوة المولّدة في الفيلم. وما تولّده هو البطل مثل همس كين لفظة Rosebud. أو تولّد له بديلاً طوطمياً: في هارلم قناع خشبي، وفي الفيلم دمية الشيطان تتشكل عندما يتكثف الشحم السميك في القدْر كان ويلز يشبّه التمثيل بالنحت: الممثل يعيد تشكيل نفسه جسدياً على النحو الذي يتطلبه الدور. فحين صمم موريس سيدرمان مكياج كين، غلّفه بالهلام، وغطاه بالجص، وصنع لجسمه قالباً، وشكله يضاهي التعديلات المتوافقة مع الشيخوخة، وشكل من المطاط بطناً للثري الأكرش. إن ساحرات هارلم ينحتن صورة مطابقة لرأس ماكبث، مع أن النظير الملائم في الفيلم هو الخزف: إن اليدين المبتلتين تشكلان الشخصية بالسحن والضرب. و الفيلم يعرض عملية الخلق، ويوحي بأن شيئاً رجيماً قد يلابسها.

يؤدي ويلز دور ماكبث كسكير يترنح عبر القلعة وهو يحمل قدحاً موحلاً ويتعتع في كلامه. وهذا القرار كثيراً ما هزئ به، ولكنه يسم رسم شخصيته بالغلوّ. يعترف الشاعر أو الفنان هنا بحاجته إلى النشوة قبل الخلق. فالأفيون حرّر خيال كوليردج حتى يبدع قصيدة كوبلاخان، وفردوس هذه القصيدة يفضي بدوره إلى زنادو كين، إذ أن الشراب يسهّل استسلام ماكبث للخيال. ورغم ما يقوله البواب المخمور الرصين عندما يفتح بوابة، فهو يزيل الحاجز بين الرغبة والإنجاز. والكاهن الذي تتدلّى من مؤخرة رأسه ضفيرة- ابتكره ويلز، وأمدّه بكلمات أدوار شخصيات أخرى أو بخطب من طقوس الكنيسة، وأدى دوره ألان نابير- ينبغي أن يكبح الجنون معرّضاً نفسه للخطر، غير أن تدخلاته الورعه غير فعّالة. فتحذيره زوجة ماكدف من هجوم ماكبث الوشيك يأتي متأخراً جداً. فإذا كان ماكبث يتلقى التوجيه من الساحرات، فإن الكاهن يتلقى الإملاء من ماكبث: إنه الكاتب الذي ينسخ رسالة ماكبث إلى زوجته. إن المسيحية (كما يعبر ويلز في خلاصة الحدث) لا تستطيع أن تقاوم هجوم الفوضى والسحر.

ولما انتُقد فيل مويلز، قال معتذراً: إنه مجرد ((رسم مجمل وعنيف بالفحم لمسرحية عظيمة.)) و ((ماكبث)) التي أُفلمت فيما اعتُبر منجم فحم هي بالفعل فحمية اللون، وعرضها المجمل متعمد أيضاً: كتابة تلقائية متعجلة وملطخة. وهناك رسوم مماثلة تغطي هوامش النصوص التي وضحها ويلز بالصور في ((شكسبير للجميع))، وهي رسوم تبزغ من كهف الخلق الذي حمله في داخل عقله. إن وجه شايلوك متغضن وملطخ بالحبر، وتلفّه غيمة سوداء. والكاريكاتور الذي يمارسه هنا هو فن أسود، كيمياء قديمة شريرة تفترض أن جوهرنا الإنساني غير ثابت، ويمكن تنقيحه أيضاً. ويشير توزيع الضوء والظل في رسوم ويلز إلى قوى التعتيم الذي تحلى بها الجاسوس العليم بكل شيء، والذي امتلك، كما كان يتباهى، ((قوة التنويم التي تغشّي عقول الناس بحيث لا يستطيعون رؤيته.)) إن الجاسوس قد بقي محجوباً، والذي اقتفى أثرهم مرئيون، يتركون

وراءهم بقعاً آثمة- كالدم على يدي ماكبث- تمكنه من إبصار الشر في نفوسهم. كان ويلز في داخل المذياع مجرد صوت غير مادي. نحن جميعاً لنا أجسام تجرّمنا. وفي إحدى صور جوليوس قيصر التي رسمها ويلز، يهرب الظلم القاتم لقيصر المؤرق من جسده، ويلطخ الجدار. ويبرز رأساً بروتس وكاسيوس المتخامن القتامة ذاتها، الأول بوجهه الكامل، والثاني بالمظهر الجانبي: صورتا ويلز الذي أدّى الدورين. إن أكثر الأشخاص ترويعاً هو الذي لا ظل له، ولذلك فهو غير مرئي مثل الجاسوس نفسه. والمهرج فيست في ((الليلة الثانية عشرة))- رسمه ويلز في المشهد الذي يعذّب فيه مالفوليو المغلق عليه في غرفة مظلمة- هو مساحة خالية، ويلبس ملاءة بيضاء لا تكاد تنطبع على الصفحة.

أن تكون كل واحد معناه أن تسكن كل واحد.أو كل أنواع الواحد. وقد يسّر ويلز على نفسه بالتمييز بين نموذجين جسديين يتوافقان مع نوعين ممكنين من أعمال شكسبير. ففي التراجيديا، يتلف العقلُ الجسدَ، أو يطمسه: تتسلّ الكاميرا إلى وعي ماكبث، تاركة ماتبقى من جسده يترنح في قتال أحمق مع ماكدف. وفي الكوميديا، يتشرب الجسدُ العقلَ المضطربَ، ويهدئه. إن السير توبي بيلش في ((الليلة الثانية عشرة))، والذي رسمه ويلز في طبعته للمسرحية، له جسم فولستاف المنتفخ، أو جسم ويلز في منتصف العمر، مثل طفل طليق عليه رداء سابغ. كان ويلز يتقدم من نوع إلى آخر عبر أطوار حياته. وفي ١٩٤٩، قال ماكليموار الذي عرض عليه ويلز دَور إياغو: إنه قد سمّن نفسه كثيراً حتى يؤدي الدور. وذكر ماكليموار في يومياته أن ويلز قد قال: ((هكذا فعل، ولسوف نكون بطلين تراجيديين معاً)) متنكرين في بالات لفائف الجبن. كان يقدر المفارقة حق قدرها، ويعرف أن السمنة لا تعني التحصن من الألم المأساوي. ولذلك أشار إلى أن فولستاف هو هملت عظيم البطن لايني يحتفظ بكآبة الأمير.

ولمح ويلز بحصافة شكسبيرية خاصة به إلى أن الكوميديا لم تكن انحداراً من التراجيديا، بل شكلاً أكثر جدية وأصدق عاطفة. والتراجيديا وليس

الكوميديا هي التي أصبحت الخيار الأهون. في ١٩٣٧ كان المؤلف فرجيل ثومسون تواقاً إلى وضع موسيقا لمسرحية ((دوقة مالفي))، فسعى إلى كسب مودة ويلز، فدعاه إلى وليمة قبل أداء ((جوليوس قيصر)). أكل ويلز بشراهة، وفي نهاية الوليمة، منح ثومسون مهمة وضع الموسيقا. قال: إن الغداء هو الذي فعل ذلك))، وتحزّم بالمشدّ الثخين الذي ارتداه أثناء تمثيل دور بروتس. ((ومن حسن الحظ أنني أمثّل تراجيديا الليلة، وهي لا تحتاج إلى توقيت. إن الكوميديا تكون أصعب عادة.)) وفي ١٩٦٨ أعاد التمييز بينهما في موقع تصوير فيلم مايكل وينر ((لن أنسى اسمه أبداً)) الذي يؤدي فيه دور مسؤول الإعلان الساخر. جلب معه مجموعة أنوفه المعتادة، وراقبه وينر مراقبة متوترة، وهو يفرزها، على أنه لم يقدّر أياً منها. وسأله وينر الذي أراحه ذلك عن السبب، فقال ويلز: ((لأن المسرحية كوميديا. أنا لا ألبسها في الكوميديا.)) إن الأجناس الأدبية قد غيرت أماكنها مرة أخرى. يجب أن يعرض الجسم الكوميدي كماله، في حين أن الجسم التراجيدي- الحريص على استبقاء وقاره- يُسمح له بأن يستعين بالتجميل. فالممثل ليس مثلنا محكوماً بالتفرد، فهو يستطيع أن يقدّر أجساماً أخرى مقدراه، ويتخلى عنها إذا لم تتقدر.

لقد أطال ويلز التفكير في أخلاقية اختيار الممثل سلسلة هويّات. إن يوجين يونيسكو قد اعترف سنة ١٩٥٨ بأن ((الأداء المسرحي لم يجتز به)) عندما كان شاباً. بدت المسرحيات غير معقولة، أو كريهة ومخجلة. ولم يستطع يونيسكو أن يفهم ما يدعو الممثلين إلى خلع جلودهم. ففي مسرحيته ((الكركدن)) التي أخرجها ويلز في لندن سنة ١٩٦٠،شدّد على الخيانة (باستثناء البطل الذي أدى دوره أوليفييه): الناس ههنا يتنصلون من جنسهم. وأعاد ويلز في أواخر حياته كتابة البداية، وتخيل نفسه يهجر المسرح. وفي آخر سيناريو فيلم ((المهد سوف يهتز))، يسأل زميله في مسرح ميركيوري Mercury إن كان يؤمن بالأدوار ذات السنوات السبع. فمن عاش حياة متعجلة مثل ويلز، كان يمكن أن يضغط أطوار

حياة الإنسان في هذه الأعوام العديدة: ((منذ سبعة أعوام عثرت بهذه الحرفة... لذلك فإذا حان الوقت للنهوض من سقطتي، فإنني أظن أن ذلك سيكون أمراً سهلاً عليّ.)) لقد حصل على عمله الأول في دبلن سنة ١٩٣١، وقدّم هذه الملاحظة سنة ١٩٣٨، عندما قلّصت الحكومة على ما يبدو عمله بسحب الاعتمادات من مشروع المسرح الفيدرالي. هزّ ويلز كتفيه غير مبالٍ، إذ كان يدرك أن هناك عوالم في أماكن أخرى- وحيوات أخرى، وأجساد جديدة يقدّرها عليه. وماذا لو فرّ إلى منصب سياسي؟ كان يحسد البطلة دينيس، بلغرينا، على حريتها، تلك المغنية الأوبرالية التي تخسر صوتها، وتغامر في عالم ضوء النهار المجهد خارج المسرح. إن كلام بلغرينا عن التحول إلى أشخاص آخرين-ألقتها كوادر في الفيلم الذي شرع في صنعه ويلز من قصص دينيس- قد راقه لأن المغنية تجد متعة في تحررها من عبء العبقرية. وفي ((الحلقة النحاسية الكبيرة))، يفكر ميناكر طويلاً في الانسلال إلى جحر أرنب مثل أليس الذاهبة إلى أرض العجائب، والتحول إلى شخص آخر. وهو يعتقد ((أننا جميعاً ينبغي أن يتاح لنا في عالم كامل أن نتخلّى قليلاً عن هوياتنا.))

وكما قال كوليردج عن شكسبير، فإن ويلز كان ((ذا عقول لا تحصى)). ولكن براعته الفنية الفائقة كانت تبهظه وتربكه على نحو متزايد. وحين كان شاباً، ادعى أنه أشخاص آخرون، ولما أصبح مشهوراً، أرغم على أن يدعي أنه هو ذاته، ولكنه يؤدي محاكاة ساخرة من نفسه في عروض التلفزيون، وفي نوادي الليل في لاس فيجاس. وفي ((الحلقة النحاسية الكبيرة))، تساءل متهكماً إن كان يمكن أن تكون هذه الوفرة من الذوات المظاهرة حصيلة غياب أو خواء، وليست حصيلة فيض. إن ميناكر يتذكر ريتشارد نيكسون وهو في مكتبه المزود بأجهزة تنصت في البيت الأبيض: لقد سجّل حياته على شريط ((آملاً أن يعلّمه الاستماع إليه أخيراً من كان... وكثيراً ما أخبرنا عما ((لم يكنّه))، ولكنه لم يتصور الأمر قط في الحقيقة.)) فهل فعل ويلز ذلك؟

الفصل الرابع

فاوست

إن دور ويلز الأول في مسرح برودواي قد حدد نفسه، وأسس نموذجاً أصلياً لكل ما أداه من أدوار فيما بعد. في ١٩٣٧ ظهر في مسرحية مارلو ((الدكتور فاوستوس)) التي أخرجها هو، وأدى فيها دور الساحر الذي يبتاع قوة إلاهية بالمساومة مع الشيطان. وكين، وكندلر، والسيد كلي يُقْدِمون على أعمال مماثلة، كما يفعل ماكبث الذي تتلاعب به قوى شيطانية - بحسب تفسير ويلز. يقول فان ستراتن في الرواية عندما ينهي صفقته مع أركادين: ((هكذا توصلت إلى بيع روحي.)) و ويلز قد لام حتى بطل كافكا المضطهد في ((المحاكمة)) على تشوقه إلى معرفة ممنوعة. وحين قابله أندريه بيزان، وبعض زملائه في ((دفاتر السينما)) سنة ١٩٥٨، لخّص أعماله بالإقرار بأن ((جميع الشخصيات التي مثّلها تستنسخ فاوست.)) وخارج المسرح، كانت شخصيته فاوستية أيضاً. ففي ((المهد سوف يهتز))، حَمَل جون هاوسمان على اعتبار الأكاذيب التي قالها في دبلن سنة ١٩٣١ ((اتفاقاً مع الجحيم))، وفي ١٩٨٢ أكد - غير نادم - في مقابلة مع محطة BBC: ((كنت مستعداً أن أبيع روحي من أجل أداء دور العرّاب.)) وخلال هذه المرحلة لم يكن الشيطان، ولا فرانسيس كويولا، مهتماً بالتفاوض معه.

وبما تميز به ويلز من براعة، ونقد ذاتي ساخر، أكّد لبيزان ((أنني ضد أي فاوست.)) وكان قد أنحى باللائمة على إنسانية عصر النهضة حين صرّح أن الرجل العظيم يجب أن يعترف بشيء أعظم منه إذا أراد ألا يكون مجرد أناني

مفرط الأنانية. قال: إن تلك القيمة العليا ((قد تكون القانون أو الله أو الفن.)) وكوينلان يحرّف القانون و ك يرتاب في قراراته، وفعلهم هذا يكررون به سخرية فاوست من الله. و ويلز نفسه الأكثر تواضعاً قد عبد الفن. وفي مقابلة في ١٩٥٨، أوحى أن هناك ((نموذجين إنسانيين عظيمين)) أحدهما فاوست. ومع أنه أدّى أدواراً فاوستية طيلة حياته، فقد كان ينتمي إلى ((المعسكر الآخر)). لم يعلن تماهي ذلك النموذج مع أي شخصية. ربما كان فاوست المضاد. هو كيشوت، أو قرينه فولستاف. لقد انتقل ويلز خلال العقود من نموذج إلى آخر انتقال المتألم النادم ـ من الملحد إلى حامي الإيمان الشهم، من البحث التراجيدي عن الذات، إلى الطمس الكوميدي لها.

لم يكن التطهير كاملاً كما تمنّى ويلز. وحين انتقد خيلاء فاوست، اتهم شكل الشاشة العريضة بالاشتراك في مؤامرة خارقة ترمي إلى تغيير وضع الجنس البشري، وشجب العدسات المتعددة الأشكال مثل رجل كنيسة يصادر منظار جاليلو. قال: ((إن الإنسان مخلوق على صورة الله، وتضخيم تلك الصورة لا تعظّمه بل تشوّهه... لا يصح أن يمزج المرء مع الله.)) (هذا الاستنكار الرصين لم يمنعه في ١٩٥٨ من رواية ((مغامرة في بحار الجنوب))، وهي محاضرة مصوّرة رائعة عن المحيط الهادي عرضها على شاشة عريضة مثلثة الأبعاد.) وبعد أن أكّد لبيزان الكاثوليكي الورع أن يرثي للزهو الذي تحلّى به فاوست الملحد، أطلق العنان لنوبة دعاها ((الأخلاق اليتشوية))، وتشهّى حصانة فاوست من قوانين الإنسان الجبانة المفرطة الاحتشام. قال: ((إن الأخلاق البورجوازية العاطفية تثير اشمئزازي.)) وهذا ما كان يمكن أن يقوله هاري لايم وقد جعّد شفته ساخراً.

كان الفيلم نتاجاً ثانوياً للعلم الذي تحدّى احتكار الله للخلق، مثل المداخن والمحركات التي تفسر وتسوّد السماء في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). وكما قال ويلز لبيزان: ((نحن نعيش في عالم صنعه فاوست.)) لقد أخذ هذه الفكرة عن التاريخ الأسطوري الشعري الغائم لشبنجلر الذي اعتبر شهوة السيطرة الفكرية

عند فاوست هي المسؤولة عن فساد فلسفة الغرب منذ عصر النهضة. وكان شبنجلر قد نشر مجلدَيْ ((انحطاط الغرب)) في ١٩١٨و ١٩٢٢، و ويلز الذي أدى دور بطل مارلو قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها - في نيويورك سنة١٩٣٧، ثم في ألمانيا المهجورة سنة ١٩٥٠. مثّل فرضية شبنجلر مُظْهِراً دور فاوست المتآمر في هذه الكارثة الأخلاقية.

إن هالي فلانجان التي كانت مديرة مشروع المسرح الفيدرالي قد موّلت إخراج ويلز مسرحية ((الدكتور فاوستوس)) في مسرح برودواي، وأثنت على تناغمه مع ((عصرنا)). فهي قد رأت أن ويلز لم يعد رواية قصة ((رجل يختطفه الشيطان))، بل أكد التصميم المعاصر على ((إلقاء القبض على الواقع)) بغية تعرية أسراره المادية. وبعد عام على إخراج ويلز، واصلت جيترود شتاين مسايرة التطور في مسرحيتها ((الدكتور فاوست ينير الأنوار)). وفاوست في هذه المسرحية يخترع الكهرباء، وبالتالي يطفئ نور الله. فالضوء الذي صنعه الإنسان يضيء الفضاء حول ساعة الجدار، وينزّ أشعة الشمس، ويطمس القمر، فيجد فاوستوس في آخر الأمر أن السطوع مملّ، فيهبط إلى الجحيم بحثاً عن الظلام. إن عجائب فاوستوس في استحضار الأرواح قد هُندست كلها هندسة تقنية، وجعلتها ممكنةً مصابيحُ قوتها ألف واط، وحجرات إضاءة متفاوتة اللمعان، وانفجارات لهب غريب الشكل، وبطارية تحت الأرض من النوع الذي دعاه في سيناريو ((المهد سوف يهتز)) : ((المحركات الشيطانية)). وكرر هذه الانفجارات المضيئة في العرض الأوبرالي الأول في ((المواطن كين))، حيث تطلق سوزان صيحات عالية تتزامن مع انفجار المصابيح الوامضة. في حين أن تغير صوتها الناشز يوضحّه سلك يشتعل ثم ينطفئ. وبعد إطلاق الرصاص في ((سيدة من شنغهاي))، تنقر يد أوهارا النازفة مفتاحاً لتكشف عن ركام الشظايا في غرفة المرايا. وتقول إلزا وهي مشرفة على الموت: ((بلّغوا محبتي إلى شروق الشمس))، مستعيدة الصدارة للنور الذي خلقه الله، لا توماس أديسون.

إن عبادة الشيطان يحل محلها العلم في رواية شتاين لأسطورة فاوست. وتفسير ويلز لم يكن يتصف بهذا الإلحاد البسيط. وربما استخفت فلانجان بفكرة الاتفاق الشيطاني، ولكن أورسون، كما أكّد هاوسمان، ((كان مؤمناً بالشيطان حقاً.)) وفي مسرحية ((ماكبث)) التي قدّمها في هارلم، يحوّل هيكيت التي تشرف على عربدات الساحرات إلى شيطان يحمل سوطاً يدفع به ماكبث إلى الهلاك الروحي الأبدي. وكما يقضي فاوست كل مساء باجتراح سلسلة من العجائب الغريبة المثيرة، ترك ويلز طبيعته التي لا حد لطموحها تقذفه إلى قدر رآه محتوماً. ولو عدّلنا كلمات هاوسمان، لأمكننا أن نقول: إن ويلز اعتقد أنه الشيطان. لقد مثّل في ((الشيطان المستهتر)) دور كبير الملائكة الذي ولد من النور، إلا أنه يُطرد إلى ظلمة حارقة. وحتى جورج في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، وهو الدور الذي أداه ويلز في الإذاعة، ((متكبر كالشيطان))، كما يقول يوجين (في سطر من حوار في الحفلة الراقصة حذفها المراجعون في شركة RKO). وفي ١٩٥٨ حدد شخصية هاري لايم باعتبارها تجلياً آخر للشيطان، ((الملاك الساقط)). وتقايضُ بلغرينا، بطلة دينيسن، وذات ويلز الأنثوية الأخرى، روحها بذلك الصوت السماوي، ثم يطلق عليها لقب Lucifera (الشيطانية)، وفي ((الحالمون)) يؤدي ويلز دور صاحب بلغرينا اليهودي، وهو ساحر يُعرف بأنه ((ساحر أمستردام العجوز)). وكان ماكليموار حاد الذهن حين شبه ويلز بمشعوذ أفريقي عندما شرعا في التدريب على ((عطيل)): كان السبب هو أنه حرّك ذراعيه وكأنه يصنع رُقْية. لقد عدّل ويلز تاريخه الشخصي للتطابق مع الأسطورة، وزعم أن جدته كانت ساحرة تذبح الحمام على مذبح منزلي.

إن فلاجان قد رأت فاوست عند ويلز عالم فيزياء لا عالم كيمياء قديمة وفي نظره، على كل حال، لم يكن هناك فصل بين السحر والعلم، فعبقريته الفاوستية كانت تتلاعب بالاثنين. لقد أظهرت براعته في الإخراج مهاراته كمشعوذ لديه خنزير يطير، ومجموعة شخوص داعرة تمثّل الخطايا السبع

المهلكة، ورعد تحت الأرضية، وبروق تخرّق الفضاء. كان قد تاجر بهذه القوى الجهنمية حين قدّم ((ماكبث)) في هارلم، وأفلمته للمسرحية كانت شيطانيتها سافرة أكثر. والبابا، وهو شخصية اخترعها ويلز، يزاول تعزيماً غير شكسبيري، فيحثّ جمهوره على نبذ الشيطان وأعماله كلها. ومالكوم وماكدف يعتمران في رحلة انتقامهما إلى دنسينين خوذتين يعلوهما صليبان سلتيان. أما ماكبث فيؤثر خوذة الشيطان تحاشياً للصلب، إن تاجه المربّع قد ثُبّت على زواياه الأربع أربعة قرون، وهو يأخذ جرعات ماء من أحدها. وفي نهاية الفيلم يطعن ماكبث الكاهنَ برمحه، ويقتله: يطمح ماكبث ـ بحسب تفسير ويلز البدائي ـ إلى أن يكون ملكاً وكاهناً يستعين في حكمه بالأصنام الوثنية.

وسواء أكان ويلز معتقداً أنه ملعون أم لا، فإنه قد أدرك أن المسرح مكان يمكن أن يُغْري طاقاتٍ غريبة و مربكة بالنشاط. ههنا يستوطن الذعر وليس في الغابات. ولقد أربكت جان كوكتو ((نوباتُ الانفعال الحادة)) في مسرحية ((ماكبث)) التي قُدّمت في هارلم، والذين علّقوا فيما بعد على أعمال ويلز أكدوا مراراً طبيعة أفلامه الهاذية، ذات الكاميرا المدّومة، والزوايا الساقطة، والحوار المتداخل، والمطبقة كلها على مشاهد قصف ماجن متفشي الجموح. إن هنري إيجل قد استخدم كلمة كوكتو حين اعتبر أن تأثير ويلز يتصف بالانفعال الشديد. لقد أحب ويلز أن يضع ألحاناً راقصة للحالات المؤذية كما في حفلات أركادين في إسبانيا أو مونيخ، أو عندما تطارد ك في ((المحاكمة)) جماعةٌ من الفتيات الصغيرات اللواتي يزعقن، ويضحكن ضحكات متقطعة مثل ساحرات متدربات. وبيتر بروك الذي أعاد صياغة كلمات أنطونين أرتو حلم سنة ١٩٦٨بـ ((مسرح يعمل مثل الوباء، بالنشوة، بالعدوى، بالتماثل، بالسحر.)) وقد دعا أرتو هذا المسرح ((مسرح القسوة)). وآثر بروك أن يدعوه ((المسرح المقدس)) الذي يضفي عليه القداسة جنونُه المعربدُ الصاخب. وكان يمكن أن يُسمّى ((المسرح اللعين)) - مرخَّص أن يخلق الفوضى، ويرهق الأعصاب، ويصعق الآذان بالتطبيل، ويبهر

الأنظار بالألعاب النارية، أي كل ما أفلحت في فعله مسرحية ((ماكبث)) التي أُخرجت سنة ١٩٣٦. وضرب بروك مثلاً على فكرته بالإشارة إلى الأعمال السحرية التي مارسها ويلز على خشبة المسرح في هارلم: ما تحتاج إليه لافتتاح حفلة في الممارسات الخرافية الهايتية هو عمود وجمهور. وما إن تشرع في قرع الطبول حتى تسمع الآلهة النداء في أفريقيا البعيدة. وتسمعه الشياطين أيضاً، لذلك سرعان ما يصل الشيطان، كما اتضح في ((فاوستوس)). لقد امتدحت هالي فلاجان ((القوى الشيطانية)) التي أطلقتها مسرحية ((فاوستوس)) التي أخرجها ويلز، ثم إنها أثنت على ((الجنون الملهم)) الذي أظهره في المسرحية الساخرة ((الحصان يأكل القبعة)).

كان لويلز خلال تلك الأعوام علاقة عرضية مع بريخت الذي أهدى إليه بلتسشتاين ((المهد سوف يهتز)). وفي ١٩٤٥، خطط ويلز لإخراج مسرحية بريخت ((جاليلو))، ثم كفّ عن ذلك ليُخرج ((حول العالم في ثمانين يوماً))، نسخته الموسيقية من رواية فيرن. ورغم ما بينهما من مودة، فقد كان لهما نظرتان متعارضتان إلى المسرح. ومع إن أعمال السحر في ((فاوستوس)) قد خدع ويلز بها البصر، فإن بريخت قد حدد أن تغيرات المشهد في مسرحه الملحمي يجب أن تكون كاملة، لأن ذلك ((ليس سحراً، يا أصدقائي، بل عملاً.)) لقد رسّخ بريخت التنبه العقلي بدلاً من الانفعال الشديد الذي أثاره ويلز. ففي ((الأرغانون الوجيز)) انتقد سنة١٩٤٨ الجمهور الذي ((ينظر إلى خشبة المسرح كأنه في غيبوبة وهو موقف يرجع إلى العصور الوسطى، عصور الساحرات والكهان))، وينكفئ بنا من ((أبناء العصر العلمي)) إلى ((جمهور منوّم، ساذج، مرتعب.)) والتنويم هو بالضبط ما كان يقصده ويلز. وحذّر بريخت سنة ١٩٣٠ من تخبيل المشاهد:((يجب..محارية... السحر. ينبغي الإقلاع عن كل ما يمكن أن ينتج نشوةً، أو يخلق ضباباً.)) والشغل الصحيح للمرح في نظر ويلز هو الشعوذة، وفيلمه ((ماكبث)) الذي يقضي فيه وقتاً كثيراً وهو مخمور، يعتمد على آلات

تنفث ضباباً قاتماً. ولعل هذا ما جعل ويلز يقول مراراً: إن ((الكركدن)) لم تعجبه، وإن وافق على إخراجها. و أوضح يونيسكو أن حكايته عن ذهنية القطيع، والتي ينضم فيها الناس إلى جنس آخر، قد كانت نقداً لاذعاً للاهتياج العام، والأمراض السارية... التي تتخذ صفة الإيديولوجيات.)) كيف وافق ويلز؟ إن مسرحه قد أثار هذه النشوة المعدية، بدلاً من النهي عنها. وقد تلاعبت مسرحيتا ((ماكبث)) و ((فاوستوس)) اللتين أخرجهما بالسحر والشعوذة إخراجاً مختلفاً. و ((ماكبث)) التي مثّلها ممثلون سود كان قضية عرقية: لقد أطّرت ماري ماكارثي ويلز على الدم الذي نقله إلى ((ثقافتنا البيضاء)). وزميله الساحر جيم ستاينمير دعا ((فاوستوس)) ((عرّضاً لكل الفنون السوداء))، ولكنه كان يشير إلى التقنية، وليس إلى لون البشرة (مع أن جاك كارتر الذي أدى دور ماكبث في هارلم، أُعطي دور الشيطان في ((فاوستوس))). لقد أخفت ستائر المخمل الأسود خشبة المسرح، والراقصون اللابسون القماش ذاته ظلوا محتجبين حين رفعوا صحون وليمة البابا في الهواء، فبدا الأمر وكأن لحم الخنزير، ولحم البقر، والحلوى اللزجة كانت طائرة من تلقاء ذاتها. وفي المسرح، تُعرف هذه الحيلة بـ ((السحر الأسود)).

إن شيطان مارلو يخدع فاوستوس. فحين يُسأل عن الجنة والجحيم، يهزّ كتفيه، ولا يقدم أجوبة. ربما كان أول دجّال في أعمال ويلز. والتحالف بين فاوستوس والشيطان هو، في واقع الأمر، تواطؤ بين دجالَين. ورغم السحر الشيطاني في إخراج ويلز، فإن المسرحية قد أرغمته على النظر في احتمال اعتماد قواه على الغش والاحتيال. هناك أكثر من فاوست واحد في تراث عصر النهضة: فاوست هذا هو جماع روايات شتى، شأن كل الأساطير. فالدكتور جوهانز فاوست الذي مات حوالي ١٥٤٠ أشاع أنه مستحضر أرواح، وهذا السحر يستدعي الموتى من قبورهم للاستشارة: لذلك ولّى ماكبث الأدبار هرباً من شبح بانكو الذي خرج من قبره من دون أن يُطلب منه ذلك. ولقد أدى ويلز دور الساحر الأسود الذي يبعث الموتى من قبورهم في فيلم ((استحضار الأرواح)) المعروف أيضاً باسم

((العرّافة))، وهو فيلم رعب صُنع سنة ١٩٧٢. إن الإنسانيين من معاصري فاوست قد أغفلوا تبجحاته السحرية، وضحكوا عليه باعتباره مشعوذاً تافهاً. ولم يصرّ فيما بعد إلا دعاة الإصلاح الديني على أنه متحالف مع الشيطان. وفي ١٥٨٧، جمع ((كتاب فاوست)) على عجل قصصاً عن السحرة القدامى، والسحرة المعاصرين، ونسبها كلها إلى فاوست. ومسرحية مارلو التي مُثّلت أول مرة في فترة واقعة بين عامي ١٥٨٨و١٥٩٢ لم تكن قد صنّفت بعد هذه التناقضات. إن فاوستوس في مسرحيته يبدأ عدواً مزدرياً لله، ثم يرتد إلى اللهو بالدعابات العملية التي توحي بأنه لم يكن إلا مجرد دجّال. وهذا التناقض لم يزعج ويلز لأن الخطط المتناوبة للشخصية قد كانت وجهَي طبيعته ـ فخامة وبهرجة معاً، عبقرية خلاقة مع موهبة تدمير الذات.

عاد ويلز إلى دور فاوست سنة ١٩٥٠، بعد عام على ظهوره في ((الرجل الثالث)) و ((السحر الأسود)). كان إحساسه بالشخصية آنذاك أعمق وأكثر تناقضاً، لأنه أدمج فيها كل ما حدث له في العقد السابق. فاتفاقه مع هوليود الذي أرضى أكثر أمانيه اتصافاً بالغرور تبين أنه اتفاق فاوستي. لقد فاقه دهاء مدراء الإستوديو الساخرين المراوغين الذين كادوا يتلفون ((المواطن كين)) نزولاً عند رغبة هيرست، وأعادوا اختصار ((عائلة أمبرسون العظيمة)) في غيابه، وألغوا فيلمه الأمريكي الجنوبي ((صحيح تماماً)). وخلال ١٩٥٠ارتحل فجأة إلى أوروبا حيث عاد إلى تمويل مشاريعه الخاصة. كان قد شرع في إعداد ((عطيل))، ولكن سرعان ما أفلس. وأمل أن يحتفظ بالممثلين، ويجمع المال اللازم للأفلام، عن طريق استخدام الممثلين في عرضين متتابعين.

وفي باريس، قدّم أولاً ((الجميلة والعين)) التي تضمنت مسرحيتين له. وسوزان كلوتير التي كانت ديدمونا ويلز مثلت الجمال في الأهجية المريرة ((السرطان العديم التفكير)). إن هوليود تصنع أفلاماً تافهة عن صانعي المعجزات من مثل برناديت. ونجمة أحد هذه الأفلام تُطرد لأنها تفتقر إلى المظهر

الروحي الكافي. والطابعة تحلّ محلها لديها طاقات قديسين تبرئ بها علل بعض المشوهين العاملين في الأفلام. ونتيجة لذلك، فإن هوليود التي اهتمت على الدوام باختلاق الآلهة تصبح محجة رسمية. والتائبون يزحفون على ركبهم عبر بوابات الإستوديو بحثاً عن الغفران. وتزدهر تجارة التمائم في حوانيت التذكارات، ولكن صناعة الأفلام متوقفة. وأخيراً يهبط أحد كبار الملائكة للتفاوض مع مدراء المكتب الأمامي حول صفقة. ويَعِدُ المبعوث بانتهاء المعجزات شريطة أن تكفّ هوليود عن صنع الأفلام الدينية: عادت السماء تقوي أبناء الأرض المعسولة الطامعة في الربح، في حين أن أقطاب الدنيا مرتاحون إلى تركهم مسؤولين عن عالمهم الأرضي.

لقد جسّد ويلز اللعنة بأداء دور فاوست في المسرحية الثانية ((الزمن يعدو))، مع هيلتون إدواردز (رودريجو في فيلم ((عطيل))) في دور الشيطان. لقد جمع رواية متعددة الوجوه للمتجاوز الشيطاني من ((الدكتور فاوستوس)) لمارو، و((الفردوس المفقود)) لملتون. و((الكوميديا الإلهية)) لدانتي، وأعدّ أغاني من أغاني دوق إلنجتون أدتها إيرثا كيت التي أعطاها دور هيلين الطروادية. وعنوان هذا الجزء الثاني أُخذ من مناجاة فاوست المغمغمة التي يلقيها في ساعته الأخيرة:

النجوم تتحرك في بطء، والزمن يعدو، والساعة سوف تدق،

والشيطان سيأتي، ولا بد أن يُلعن فاوست.

إن سرعة الزمن أرعبت ويلز الذي شعر خلال ١٩٥٠ بأنه قد بدّد شبابه، وفقد بشراه. إن الساعة تتك بلا رحمة خلال دقائق ((ينبوع الشباب)) الخمس والعشرين، وخلال الدقائق الثلاث من ((لمسة الشر))، وكلاهما صُنع سنة١٩٥٨، وفي الحالة الأولى يفضي العدُّ التنازلي إلى الاضمحلال، وفي الثانية إلى انفجار.

اتضح أن فيلم ((الجميلة واللعين)) غير مربح، لذلك لم يلبث ويلز أن تبنى مجموعة أفكار جديدة، ذكية، وغير عملية. تخلّى عن ((السرطان العديم التفكير))، وأبقى ((الزمن يعدو))، وأضاف إليه رواية مختصرة للفصل الأول من

مسرحية وايلد ((أهمية أن تكون جاداً))، ومجموعة من أغاني إيرثا كيت، والمشهد الأخير من الفصل الثالث من مسرحية شكسبير ((هنري السادس))، وفصل سحري من عنده، ودعا هذه الخلاصة ((أمسية مع أورسون ويلز))، ثم مثّلها خلال صيف ١٩٥٠ في فرانكفورت، وميونيخ، ودسلدورف، وبرلين، وبروكسل، وبعد ذلك استخدم المال لاستئناف العمل على ((عطيل)). أدى هو و ماكليموار ثلاثة مشاهد معاً في سياق الأمسية. أدّيا دور فاوستوس والشيطان، نظيرَيْ عطيل وإياغو. ثم إنهما عادا إلى عاشقَيّ وايلد العابثين: ألجرنون وجاك (كلاهما جميل وملعون). وأخيراً، فإن ويلز الذي أدّى دور جلوسستر، هنري الثالث فيما بعد، قد قتل هنري السادس الواهن أدى دور ماكليموار. وبينما كان ماكليموار يستلقي ميتاً على خشبة المسرح استلقاء غير مريح، فكرّ في مادة يومياته عن ذلك اليوم: نُشرت يوميات الجولة سنة ١٩٦١.

أربك العرض جمهور مدن ألمانيا المهدمة وأزعجه. فالإعلان المشوّش قد جعله يتوقع أن ويلز سوف يمثل ((فاوست)) غوته، لا ((فاوستوس)) مارلو، فالاختلاق بين المسرحيتين كبير. إن بطل غوته همُّه تحسين العالم، وليس عنده الشهوة الوضيعة، والجبن الأخلاقي اللذان وجدهما مارلو في الشخصية. وألمانيا نفسها كانت قد ألفت رؤية تجربتها بين ١٩٣٣و١٩٤٥ كمغامرة فاوستية: إن رواية توماس مان ((الدكتور فاوستوس)) التي عالجت التجربة النازية باعتبارها بحثاً مهيباً عن تدمير الذات، قد نُشرت قبل جولة ويلز بسنة. والألمان الذين أرادوا إسباغ النبل أو العاطفة على انهيار بلادهم قد صدمتهم شخصية فاوست في مسرحية مارلو، والتي لا تطمح إلا إلى أداء الحيل والاستمتاع بها . رجل يبدد الوقت، ثم يغرف في بريرة، ورعب مستحكم، عندما ينفذ وقته. و ويلز الذي ادعى أنه يكره الجزء الفاوستي من نفسه، رفض أن يوافق على أن العبقرية الشيطانية يمكن أن تقود إنساناً أو بلداً إلى الضلال. ولكي يحرر ويلز الألمان من افتتانهم بفاوست الذي كان خاطئاً جليل الخطأ، فإن خلاصة الأسطورة التي جال بها

كانت مزيجاً من التراجيديا، وكوميديا الأخلاق، وموسيقا الجاز (التي آدانها النازيون لأسباب عنصرية) وبعض الحيل السحرية الخادعة. ولما عاد ويلز إلى ((عطيل))، طلب من ماكليموار ألا يؤدي دور إياغو الشرير. قال إن ذلك قد أصبح ((قديم العهد))، وبدلاً من التأمل الرومانسي في لغز الشر، آثر اعتبار إياغو شخصاً تافهاً حاقداً يحركه عجز وحسد جنسيّان.

إن محاولته إعادة تثقيف الألمان المنهزمين، وطرح لغزه الفاوستي الخاص قد مُنيا بالفشل. لقد أصرّ أنصاره على رؤية الوغد بطلاً. كانوا عازمين على اعتباره هاري لايم إن حال بينهم وبين الإعجاب به بوصفه فاوست غوته، إذ كانوا يرون أن هاري لايم قد أسبغت عليه هالة الشهرة نوعاً من القداسة على الرغم من جرائمه. وفي هامبرغ حاصرت ويلز نساء صارخات:((الرجل الثالث! الرجل الثالث!)) فقال لهن: إن المطابقة بينه وبين هاري لايم ((تسبب له الغثيان))، فنفرت منه. لقد استخدم دفاعاً عن النفس وسائل تشبه وسائل الأبطال الفاوستيين الذي أدى أدوارهم. وقد ذكر ماكليموار أنه حملق في النساء مغضباً مثل قناع بدائي، وهددهن بالإعدام إن واصلن اعتباره ((الرجل الثالث)). كان هاري الفاتك السحر سيتصرف على النحو ذاته تماماً.

لم يستطع ويلز أن يتجرد من الشخصية التي يعرفها الألمان كفاوست حديث. وبعد عام على ((الزمن يعدو))، مثّل دور هاري في مسلسل إذاعي، واستثمر المال في إعداد فيلم ((عطيل)). كتب هو نفسه بعض الحلقات، وفي حلقة ((بطاقة إلى طنجة)) يبدأ بالاعتراف - أي خيار لديه؟- قائلاً: ((أنا هاري لايم))، ويسلّم، مطلقاً آهة المعاناة الطويلة، بأن المستمعين سوف يشاهدون جميعاً فيلم ((الرجل الثالث)). ويعلل موته في مجرى تصريف المياه، ولكن اللحن الذي عزفه أنطوان كاراس على القانون ما يزال يستحوذ عليه في هذه الآخرة الشبحية. وكان عليه أن يردده بالصفير بغية تحديد هويته (وهذا ما لم يضطر لايم إلى فعله في الفيلم). وبعد أن تغري هاري بالسفر إلى طبنجة مضيفةٌ تهرّب مخدرات تُدعى باتسي،

يدين الهيروين بازدراء معتبراً إياه ((قذراً، ويشكل عادة))، ويذكرها بأن بيعه يخضع للرقابة العالمية. ما أبعد هذا عن هاري، ابن فيينا، وبنسلينه المخفف! فهو يخدع أفراد العصابة ببيتهم سبع رزم من سكر صانع الحلوى، ويحتفظ بسجادة الصلاة التي لُفّت فيها الشحنة. ويقول لباتس متلاعباً بالألفاظ: ((لا يوجد هيروين Heroin في هذه القصة، بل بطل (hero) واحد)): يمكن أن يكون أوهارا في ((سيدة من شنغهاي)) مرة أخرى، وهو ينبذ بازدراء بطلةً(heroine) مسبّبةً للإدمان، ومخبلّةً مثل الهيروين heroin. تسخر باتسي: ((ها هوذا إذاً هاري لايم السيئ السمعة؟)) وهنا تدخّل تهكم ويلز. كيف أمكنه أن يجعل هاري الشيطاني ملائكياً إلى هذا الحد؟ إن ردّ هاري يفرح تهم الخداع وتزييف الذات التي كثيراً ما يطرحها ويلز ضد نفسه. ويوضح أن كثيراً من الناس يعرفون كيف ينغّمون بالصفير لحن كاراس. يقول: ((ربما لا أكون هاري لايم، ربما لا أكون الأصل، بل صورة مطابقة له.)) إن ويلز يخلّص هاري من الورطة، ولكن لكي يقع فيها هو نفسه - كمقلد لكل ذواته المتعاقبة المتخيّلة. مقرّاً بأنه لم يعد يعرف من هو.

لذلك فإن ويلز الذي مشغوفاً بتذكر جسارة الشباب والغض من شانها، عاد إلى مسرحية ((فاوستوس)) ١٩٢٧ في مخطوط ((المهد سوف يهتز)). وقد فعل ذلك لكي يبدد أوهامها. ففي مخطوط يتفحص القبو الذي تحت خشبة المسرح، ويحلل مواقع بقع الضوء، واستخدام المرايا، ومع أن الإخراج اعتمد على السواد. فهو يذكر أن حادثة الخنزير الطائر يجب أن تصور في وضح النهار، و(من دون حيل الكاميرا)). إن الساحر العجوز يتيح لنا أن ندرك حقيقة خدعه، وبذلك يتنصل من سلطته علينا. ومن الواضح أنه قد قرأ السيرة التي يطابق هاوسمان فيها بينه وبين فاوست. وهو الآن قد أضفى استبصاراً أدقّ، وأشق إيغالاً على هاوسمان المتخيَّل الذي يقول: ((عليّ أن أوضح شيئاً عن أورسون: إنه شيطان فاوست.)) - والإرشادات المسرحية تسبغ عليه سيماء المرجع الهادئ الذي لا يُجادَل. وينصّ المخطوط على وجوب أن تعلو ((غمغمة مهتمة)) بين المستمعين

ﻓﻲ مؤخرة المسرح عندما يقول هاوسمان ذلك. إن الأسطورة الآن تفسّر كيف يمكن أن يكون المرء ألد عدو لنفسه، ويرعى ﻓﻲ داخله الشيطان الذي يسبب له الانهيار.

لقد بقي السحر، حرفة فاوست الوضيعة ﻓﻲ مسرحية مارلو، جزءاً من السلع التي يتاجر بها ويلز. ففي ((الكازينو الملكي))، حيث يؤدي دور ((الرقم))، يتسلّى بجعل مومس تحوّم فوق طاولة القمار. ويقول: ((إن هذا إيهام علّمه إياه نباتي قديم ﻓﻲ جبال التيبت النائية.))

إن إيرفج بن قد صور ويلز سنة ١٩٥٤، وسمّى النتيجة ((صورة مع رموز)). ينظر ويلز إلى الكاميرا نظرة جانبية، مع ربطة عنق متقوسة، وشعر مشعث مثل شعر صبيّ، ويبدو مثل ولد شقي مراوغ ينتظر العفو انتظار محترس. يضع، والسيجار ﻓﻲ يده، إحدى قدميه على طاولة حيث ألقى بن أدوات فنونه المتعددة، إضافة إلى عدة أخرى مما يستعين به المخرج تعلّق ﻓﻲ صمت على شخصيته. وإلى جانبه صورة حيوان خراﻓﻲ (نصف نسر ونصف أسد)، وهو محلّق مع ضحيته قبالة منحدرات صخرية مستدقة الرؤوس. ربما كان الحيوان صديق ويلز، ومذكراً بنصير فاوست الرجيم. وهناك بوق فونغراف بارز من كاميرا قديمة يستعيد أيامه ﻓﻲ الإذاعة، وقطار على سكك دائرية يشير إلى وصف موقع فيلم. والمحيرّ أكثر من ذلك هو بوق ملقى على قفاه ويكاد رأس سيجار ويلز يدخل ﻓﻲ فتحته، وهذا الاتصال تعليق على فن الإعلان المكمل: كان ويلز خبيراً ﻓﻲ نفخ بوقه. ولكن السيجار يوحي بالتضاؤل الذي لا بد أن تلحقه الدعاية المادحة بالإنسان. إن عدة الساحرات منثورة حوله ـ قبعة عالية، وطوق، وغراب محنط أو مدًرب. وهنا يوجد أيضاً دليل على شهوات ويلز الفاوستية: كأس بيرة و إبريق نبيذ أحمر، وإصبع ديناميت. والبالون يسخر من انتفاخ ويلز. إن الناقدة الإرلندية ماري مانئغ التي التقته ﻓﻲ نيويورك سنة ١٩٤٠ قالت: ((إنه بالون كبير مملوء بالغاز)). وإصبع الديناميت تحذر من مصير كمصير البالون. هل كان الساحر متحكم كل التحكم ﻓﻲ حيله؟ وما قيمة تلك الحيل؟

إن ((السحر)) في رواية أندريه جيد ((المزيفون)) هو كلام مشفَّر لممارسات سرية لا تحسب إلا شريرة. وقد انهمك بوريس الانتحاري فيها، وبعد اقترافه هذا الذنب أصيب بالعصاب. إن ((السحر)) الخفي بما يصاحبه من نشوة سهلة، وخادعة للذات هو استمناء. و ويلز أيضاً رأى إقباله على السحر ضعفاً مخجلاً وغير ناضج. وأقرّ ذات مرة بأن السحر تملّه النساء، ولا يروق إلا الرجال. هل السبب هو أنه يغوي الإنسان، ويجعل السعادة سهلة التحقق؟ إن النساء لا يرين جدوى من فوائده الوهمية التي يدعوها الكبار في رواية جيد ((فوائد متخيلة))، ويتوقعن من الرجال أن يشتبكوا بالواقع لا أن يلوذوا بالأوهام.

في ((الغصن الذهبي))، وهو دراسة للأسطورة نشرت سنة ١٨٩٠، يستنتج فريزر أن تطور ذكاء الإنسان قد انتسج فيه ((خيط السحر الأسود، وخيط الدين الأحمر، وخيط العلم الأبيض)). وهذه الاتجاهات المتضاربة تفسّر ((حالة الفكر المعاصر))، ويفسّر تعقدُها وتشابكها دوافعَ ويلز المختلطة. وقد اعتقد بيكو ديلا ميراندولو أن فنون السحر البشري تنسخ نسخاً باهراً طريقة الطبيعة في خلق الإنسان. ورأى أن السحر- على الأقل ما دعاه عصر النهضة ((السحر الأبيض)) - هو ((زواج الأرض والسماء))، وأما السحر الأسود كالذي مارسه فاوست فيقرن الأرض بالجحيم. ولكن السحر في زمن مارلو كان يتقهقر، في حين أن طرد الأرواح الشريرة قد زاوله فرانسيس بيكون الذي وجهت آراؤه في الموضوع بعض اهتمامات ويلز التي لازمته طيلة حياته.

في ١٥٩٤، نصح بيكون خلال Gray's Inn Revels أميراً متخيلاً بأن يستبدل بالسحرة النصيحة السديدة للعلماء الطبيعيين، أو العلماء. وفي ١٦٠٥، كتب رسالته ((تقدم المعرفة)) المهداة إلى الملك جيمز الأول، وكان يهدف إلى إقامة ((مسرح لعالم الفكر)) يكون بديلاً من المسرح الذي مارس فيه شكسبير سحره. وأكّد بيكون أن ((البقاء الطويل في المسرح أمر ليس جيداً)). لقد رأى العلم سحراً نقياً أبيض، وشجب الشعوذة بوضعها ((انحطاطاً من الدين)). وتمنّى

أن يعلّم الملك جيمز ((أسرار المعرفة وخفاياها))، ويقود رعاياه عبر ((المدخل إلى مملكة الإنسان المؤسسة على العلم)). ربما تكون هذه الأهداف جديرة بالثناء. ولكن ويلز فنّدها بعد مرور أكثر من ثلاثة قرون، عندما بدا إرث العقل العلمي موضع تساؤل أكثر من أي وقت مضى. لقد تنبأ بيكون أن أميره سيغدو Trismegistus (مثلث الحكمة)، عندما يسيطر العلم على ((المعجزات والأعاجيب)). وهذا اللقب الفخري قد أطلق على الإله الإغريقي هرمس الذي مُنح ثلاث سلطات هي سلطة الكاهن، وسلطة الملك، وسلطة الفيلسوف، أي السلطة على الدين والقانون والفن. كان ويلز يعرف أن هذا الملك هو مجرد نتاج ثانوي لانزلاق الأسماء المتعددة الذي أنتج كل أساطيرنا. إن هرمس هو ميركيوري Mercury (رسول الآلهة المحتال)، وبعد أشهر على إخراج فاوست، وضع ويلز مسرحه تحت رعاية هذا الإله السيئ السمعة من الناحية الفكرية.

هناك رسالة أخرى من رسائل بيكون كان لها صدى عند ويلز. فهو يناقش في ((تقدم المعرفة)) سهولة التصديق Credit (التي يعني بها السذاجة، وليس أي اتفاق من تلك الاتفاقات المالية الطويلة الأجل التي حاول ويلز عقدها مع الاستوديوهات والداعمين غير الرسميين). ويسمي ((ثلاثة علوم... أفضل اتحاداً مع خيال الإنسان من عقله)): التنجيم، والسحر الطبيعي، والكيمياء القديمة. وأشباه العلوم هذه عرضة ((للخطأ والعبث اللذين سعى كبار الأساتذة إلى حجبها وإخفائهما بالكتابات الملغزة)) و ((أساليب أخرى بغية إنقاذ خدع التصديق.)) هل الساحر، مقارنةً بالعالِم، ليس أفضل من كذّاب، ونشّال أفكار؟ و ويلز الذي كان عقله منقسماً حول هذه القضية، ردَّ على اتهام بيكون ردّين متناقضين. استخدم كلمة ((تصديق)) كما استخدمها بيكون، ولكن مع مفارقة قوية الأثر. ففي ((لمسة الشر))، وعندما يبدو أن التهم التي وجهها فارجاس إلى كوينلان قد دُحضت، ينعطف نحو حليفه شفارتز ويسأل: ((هل بقي لي عندك أي رصيد (Credit)؟)) وهذا تعبير غير اصطلاحي، ورائع الالتباس. وفارجاس الذي يشير إلى قابلية

التصديق عنده، يستحضر التشابه المالي عمداً: الثقة مثل الرصيد، وعند الأصدقاء لنا اعتماد يمكننا أن نعتمد عليه. وفارجاس يريد أن يعرف كم بقي في بيان حسابه. يجيب شفارتز إجابة مراوغة: ((قليل)). ويوافق ويلز الأخلاقي مع بيكون على أن التصديق يجب ألا يكون بالغ السهولة. علينا أن نقدم الدليل على ما نقول، مستخدمين مناهج علمية (كما يفعل فارجاس أخيراً بمساعدة شفارتز)، فنحن مدينون للحقيقة، ويجب أن ندفع لها بانتظام. ربما احترم ويلز المبدأ، غير أنه هزئ به في الممارسة، وسوّغ إهماله بالاستشهاد بمثال بيكون نفسه. وأثناء مناقشة خداع فولستاف، توقف ويلز خلال المقابلة مع مارينستراس ليسأل: من كان الرجل الثاني بعد شكسبير في عصر الملكة إليزابث؟ وأجاب: ((إنه فرانسيس بيكون.)) ثم إنه أوضح أن بيكون قد أدين بالفساد، وهوى من أعلى المجتمع إلى قاعه، من قاضي قضاة إلى مجرم. وسأل ويلز: إن كان بيكون قد ارتشى، فلماذا لا يفعل فولستاف الفقير مثله؟ ولما كان ينبغي أن يُتوقع من ويلز أن يسدد دين الدائنين أو مفتشي الضرائب؟

لقد نجح بيكون في طرد السحر، وفي ((الأرغانون الجديد)) يُنزل العلمُ الفلسفةَ ((من السماء إلى الأرض)). ولكن غوته استعاد قوى فاوست السحرية في القرن التاسع عشر، حين بدا أن الأرض التي حوّلها العلم والتقنية يصعب تمييزها من السماء. إن ويلز قد ولد في أمريكا التي يسّرت فيها الآلاتُ أمور الحياة حديثاً، فاندفعت السيارات بالأجسام عبر المسافات. وكادت البلاد لا تصدق ما اكتسبته من ثروة هائلة: لقد لُبّيت رغبات فاوست، وانتفت الحاجة على ما يظهر إلى أي اتفاق مع الشيطان. إن تشارلز فورت قد فك ارتباط السحر بالأسرار في كتابه ((مواهب متوحشة)) سنة ١٩٣٢، ونوّه بالشعوذات ((كأشياء ذات منفعة عملية)).

هذه الذهنية الدينية قد سخر منها ملفيل في ((المحتال))، حيث يتباهى ساحر على زورق في نهر الميسيسيبي بأن عملته المغشوشة تثبت أن ((زمن السحر

والسحرة لم ينتهِ.)) إن البائع الماكر يتنبأ بأن الوفرة الأمريكية التي عززتها أعمال الغش والخداع سوف تنجز العمل العظيم الذي أوكله عصر النهضة إلى الكيمياء القديمة، والذي أخذ يغيرّ الواقع ويذهّبه. يقول ملفيل: ((نحن الفتيان الوسام الأذكياء، نحن أبناء العصر الحديث)) نستطيع أن نتطلع إلى عصر ذهبي رصيده المالي غير محدود، ((عندما يصبح نمو العالم كله مواتياً.)) إن رواية ملفيل قد نشرت في ١٨٥٧، وفي ١٨٨٩ تبنّى مارك توين موضوع العلم وتنافسه مع السحر في ((يانكي من كونيكْتِت في بلاط الملك آرثر)). تعالج هذه الرواية الساخرة مخترعات أمريكا كسحر أبيض، وتشير إشارة هازئة إلى المخترعين من مثل ألكساندر جراهام بيل بوصفهم آلهة، وخالقين للفردوس. والرواي. هانك مورجان، يعاد في الحلم من أمريكا القرن التاسع عشر، إلى بلده، إنكلترا القرن السادس عشر، ويشرع في تصنيع عالمه المتخلف. والنتائج توحي بأن العلم قد يكون سحراً مؤْذياً ومسؤولاً. مثل العريان الأثيمة المهلكة التي تسير بلا خيول في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). عن تدنيس العالم الأقدم والأقل كفاية، ولكن مثاليته محببة أكثر، وتحريره من السحر.

لقد نشأ ويلز في ((بلد مارك توين))، كما أخبر بوغدانوفيتش عند وصفه أيام العطلة في معتزل غراند ديتور الريفي في إلينويز. وأخرج ((هكلبري فين)) للإذاعة، وربما استفاد أيضاً من ((يانكي كونيكْتِكت)): حبكة فيلم دون كيشوت المنطوية على مفارقة تاريخية. مفارقة تقذف دون كيشوت وسانشو من إسبانيا القرن السادس عشر إلى إسبانيا القرن العشرين . تعكس زمن الرحلة في رواية توين، ولكنها تجري المقابلة المثيرة ذاتها بين عصور مختلفة. إن الفارس الجوّال كاميلوت في رواية توين بائعٌ جوّال (الفارس الجوّال شخصية عزيزة على ويلز، وصورة ذاتية في أعوام التجوال الكيشوتية اللاحقة). وتشمل الأشياء التي ورثها الملك آرثر عن مورجان على بعض الأدوات الغريبة التي تشوّه معالم الطبيعة في أفلام ويلز. فهو يدخل استعمال البرق والهاتف، ويمدّد أسلاكاً على الأرض لأن

الأعمدة سوف تجتذب انتباهاً كثيراً. ومع ذلك فإن الأعمدة تقطع السماء المكفهرة المنخفضة عندما يمضي جورج إلى المنزل متثاقلاً عند نهاية ((عائلة أمبرسون العظيمة)). يقول اليانكي الذي كان من شأن صرير الآلات المنقبة عن النفط على ساحل كاليفورنيا المخرّب في ((لمسة الشر)) أن تعجبه: ((أنا أكره البلاد الخالية من مثل هذه الآلات.)) وعندما يسمع مورجان عناوين الصحف ينادى عليها في الشارع، يشعر بأنه يشهد ((ولادة جبارة))، بشارة نبوّية بإمبراطورية المطبوعات ((القدرة الصاخبة))، ويصاحبها كين: ((إمبراطورية أعظم ما بلغه الملوك - إمبراطورية بائع الصحف)). وبعد الإطاحة بالفروسية، يهنئ مورجان نفسه بـ ((ابتداء مسيرة الحضارة)). وهذا الكلام كما كان يمكن أن يفهمه سبنجلر، هو كلام فاوستي.

إن العلم الحديث يواجه الشعوذة القديمة في رواية توين. يتفوق مورجان على ميرلين حين يوزّع قنبلة ديناميت تقضي على الفور على العالم محولة ((فروسية إنكلترا)) إلى ((بروتوبلازما متجانسة مع خليط من الحديد والأزرار.)) و ويلز قد قدّم في المسرح هذا التكاشف ذاته بين عالم العصر الوسيط والعالم الحديث في معركة شروبيري في ((أجراس منتصف الليل)). وفي مناسبات أخرى، تستخدم شخصياته الديناميت بغية تسريع وتيرة التغير. والديناميت سلاح الجريمة في ((لمسة الشر))، وقد سُرق من المخزون المستخدم لشق الطرقات عبر التلال، وقتلة ك في ((المحاكمة)) لا يطعنونه، كما يفعلون في رواية كافكا، بل يفجرونه. وهذه المعجزات أو الأعاجيب، كما يسميها توين (شأن بيكون) ساخراً، هي مدخرات العلم. إن الادعاء هو كل ما يستطيع ميرلن النجاح فيه. ومورجان يرثي له لأنه ((فعل كل شيء بالتعزيم، ولم يستخدم فكره قط.)) كما أنه ((آمن بسحره، وإن ساحراً تكبّله الخرافة على هذا النحو لا يمكن أن ينجم.)) إن ويلز لا يؤمن بالخرافة، إلا أنه كان متشككاً بالمثل في طاقات العلم السحرية. والساحر الذي يفهم أنه يتعامل مع أوهام خير من عالم متعصب مقتنع بأنه يعرف

الحقيقة. كان ويلز لا يثق بورثة ميرلن المعاصرين. ويجادل في F for Fake، أن الخبراء هم الآن كهّان ينطقون بـ ((السلطة المطلقة للحاسوب))، ويصف مخطوط ((المحاكمة)) عاملة حاسوب (أدت دورها كاتينا باكسينو التي حُذف دورها أخيراً) بأنها ((كاهنة سرّ قوي من أسرار الألفية السعيدة))، طبيبة مشعوذة ترتدي معطف المختبر. وحين سوّغ خدعة ((حرب العوالم)) سنة ١٩٥٥، اشتكى من ثقة الأمريكيين الزائدة بالراديو، ((هذا الصندوق السحري الجديد))، وقال: ((إن البث كان اعتداء على مصداقية هذه الآلة.))

إن قصص ل. فرانك بوم عن ساحر أوز Oz، والتي نُشرت بين عامي ١٩٠٤و١٩١٩، قد استخدمت السحر لتوضح وترثي الاختفاء السريع لأمريكا الناعمة الرعدية غير الممكنة التي نشأ فيها ويلز. والساحر هو محتال بالطبع، مثل ميرلن في رواية توين، ومثل ويلز في F for Fake. فهو يتذمر من ((كل هؤلاء الناس الذي يجعلونني أفعل أشياء يعلم الجميع أن أحداً لا يقدر على فعلها.)) وهذا ما يجعله مثيراً للشفقة، ولاسيما حين مثّل دوره فرانك مورجان، و شوهد أول مرة وهو يجوب كنساس بوصفه الأستاذ كارفل في فيلم ١٩٣٩. إن ((ساحر أوز)) يقوّم التغيرات الاجتماعية التي عايشها ويلز باسترجاع الفرق بين السحر الأبيض والسحر الأسود. وساحرة الغرب الشريرة، بما يخطّه أقزامها في السماء، تمثل العلم العازم على اقتلاع الناس من أرضهم، والاستغناء عن الحقائق القديمة. إنها العبقرية الشريرة لما سمّاه الأمريكيون الميكانيكا الشائعة. وخصماها الأكثر بياضاً، أي ((الساحرة الطيبة)) و ((الساحر)) نفسه لا قبل في مقاومتها. ولا تستطيع دورثي أن تعترض، بأنها تتوق إلى المضيّ في الطريق المؤدي إلى أوز - والتي يتفق أنها تشبه مانهاتن، بحجة كل الطامعين الحالمين من المناطق النائية. والفيلم يتفادى الاختيار بالسماح لها بالاستمتاع بمسرات أوز المتعددة الألوان قبل أن ترجع إلى موطنها الهادئ الوحيد اللون في كنساس. إن ويلز لم يعد إلى غراند ديتور، على أي حال.

ما بين عامي ١٩٣٩و١٩٥٨، نشر ت. هـ. وايت تاريخاً خاصاً به عن آرثر هو ((ملك الماضي والمستقبل)) مستخدماً السحر من أجل تحليل الكوارث العلمية في التاريخ الحديث واستكارها. وهذا الكتاب أصبح أحد كتب ويلز التي تدفع الشر و تجلب الحظ السعيد، ويفصح أصدقاؤه بقراءته نصيحة ملزمة. وفي كتاب وايت. يحمل آرثر لقب وارت wart الذي يتوافق لفظها مع كلمة Art (فن). إنه الفنان تدرّب عند ميرلن الذي يمارس السحر، ولكنه يرفض رفضاً قاطعاً أن ييسّر به الحياة كأنه مجرد تقنية. لن يستخدم الرُقَى لاصطياد الطيور، فما يسميه ((الفنون العظيمة)) لا تسمح بالحيل المرتجلة. عليك أن تنحت تمثالك بالإزميل لا أن تكوّن عنه فكرة باستخدام التعاويذ. فالفن يتطلب العمل، في حين أن التقنية تخفّف عملنا. إن سير إكتور يسأل ميرلن: ((عسى أن يكون السحر الأبيض؟)) و ((حضارة آرثر))، كما يوضح وايت، لم تكن ضعيفة في علمنا الشهير هذا.)) وهو يحذرنا من ازدراء الكيمياء القديمة، بما أن ثقافتنا العلمية تقترب منها عن طريق شطر الذرة. ههنا يوجد سحر أسود أيضاً. وموردريد، إبن آرثر غير الشرعي الذي يدمّر كاميلوت، يمارس كيمياء قديمة تخفّض قيمة الأشياء. فهو يزيّف العواطف التي لا يشعر بها: ((كان يمثّل، ولم يعد من أشخاص الواقع.)) لقد تعلم هذه الموهبة من أمه التي يجعل منه حضورُها فيه مستحضرَ أرواح: ((لقد أصبح قبَرها بعد موتها.)) إن ويلز قد استطاع أن يرى ميرلن وموردريد ملاكيّة: الطيب والشرير، كما رأى فاوست والشيطان، وهكذا فقد كان البطل والوغد مرة أخرى.

يذكر وايت مازحاً أن ساحراً من العصر الوسيط يُدعى باتيستا بورتا قد ((اخترع السينما)) على ما يظهر، ((مع أنه رفض تطويرها عن وعي.)) وبفضل تخلّيه، يستطيع لانسيلوت وجونيفر أن يقعا في الحب كما ينبغي، مفضّلين ذلك على محاكاة التشنجات الوضيعة للكاميرا السينمائية.)) وأرجع ويلز سلالة الأداة إلى ساحر أيضاً. لقد تمنّى أن يكون الفيلم فناً يتصالح فيه السحر والعلم

المتخاصمين منذ عصر النهضة. لذلك حين رسم شجرة وعائلة السينما، وضع نفسه في التراث المستمد من جورج ميليس Méliés و الساحر المحترف ميليس قد سجّل صور ((مسرح الجن)) الخادعة على فيلم بين عامي ١٨٩٧و١٩٠٨. وكان قد درس مع روبرت هودن الذي يعبر ويلز عن احترامه له في بداية F for Fake. إن هودن صمم جهازاً سحرياً يجعل الأجسام تبدو طافية، وابتكر نظام إشارات للسحرة المتخصصين بنقل الأفكار. وقد استخدمه ويلز عندما أقنع شركاء بإعانته على أداء الحيل بأوراق اللعب والقطع النقدية. وحين طبّق ميليس علم روبرت هودن الخادع، ادعى أنه هو الذي اكتشف ((كل ما يُسمّى العمليات الخفية للكاميرا السينمائية.)) وأول تلاشٍ متدرج قد حدث بين مشهدين في فيلمه الخيالي عن رحلة صاروخ مضحكة إلى القمر سنة ١٩٠٢، إذ عثر على إمكانات شبحية في العرض المزدوج عندما علِق الفيلم في الكاميرا.

كان ويلز محقاً في اعتبار ميليس أحد الأسلاف، مع أنه شعّب شجرة النسب بوضع د.دبيلو. غريفيث وإزنشتاين على الفرع ذاته من الشجرة. أكان ممكناً بالفعل أن يتأثر بالثلاثة؟ ربما شجعت مسّرحة غريفيث للتغير الاجتماعي في ((مولد أمة))تأريخَ كنشأة أمريكا من القرن التاسع عشر في ((المواطن كين)) و((عائلة أمبرسون العظيمة))، وإزنشتاين موجود في البربرية البطولية التي أظهرها ويلز في فيلم ((ماكبث))، وفي الرقصات الرزينة التي واكبت جنازة صياد السمك البرازيلي في ((صحيح تماماً))، وفي المعركة الضارية ((في أجراس منتصف الليل)). ومع ذلك فإن التأثير الطاغي كان تأثير ميليس على الدوام. إن فيلم ((المواطن كين))، بما فيه من حيل عديدة محيرة، إضافة إلى ذخيرة أدوات الساحر التي صممها ميليس، وظهور ملصق لأحد أفلامه خارج السينما في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يمكن التدليل على أنه طليعي جداً بالنسبة إلى مدينة في إنديانا. وحين مسّرحَ ويلز ((حول العالم في ثمانين يوماً)) سنة ١٩٤٦، أعاد هذا السحر إلى المسرح، حيث ابتدأ ميليس. لقد انهار جسر سكة حديدية،

فلقد بلغ هرمس حجم ابن أربعة أعوام بعد دقائق من ولادته، وغادر مهده، ثم انطلق إلى اجتراح أفعال خطيرة. كان أول تلك الأفعال سرقة بعض بقرات أبولو البيضاوات، وانتزاع أحشائها ليصنع منها آلة موسيقية. ولما أنّبه أبولو، كان عذره أنه من مواليد اليوم الفائت، وبما أنه قاصر استحالت محاكمته. وأقنع أبولو بأن يقبل الآلة الوترية مقابل البقرات المذبوحة. وهذا السلوك جعله إله الصفقات، إذ منحه زيوس السلطة على كل المعاملات التجارية. (لم يشاطره ويلز هذه الخبرة في هذا الميدان). وأقلق زيوس كذبُ ابنه الكثير، ولكنه استفاد من ذلك أحسن الاستفادة بالسماح له بالقفز فوق السحب، وحمل رسائل سكان الأولمب. وافق على ألا ينقل أكاذيب سافرة، غير أنه احتفظ بالحق في تعديلها، أو إخفائها.

وهذا ما جعله راعي ويلز المثالي. إن فان ستراتن يقول في رواية ((أركادين)): ((كنت في بعض الأحيان لصاً، ومحتالاً. لقد خدعت الناس، و كنت عالة عليهم.)) وهو لا يرى سبباً للاعتذار، لأن مثل هذا الكسب غير المشروع هو ما يجعل العالم يدور. إن تراث الأساطير القديم قد أُلحِق في القرن العشرين بصانعي الإعلانات الذين ادعوا ادعاءات هائلة من أجل منتجاتهم مستخدمين آلهة وأشباه آلهة تدعيماً لها. فكلمة Lux التي أشارت إلى خلْق الله للنور حينما خلق العالم في سفر التكوين أسبغت بريقها الجذاب على أحد المنظفات، وروّجت الإلهةُ المجنحة Nike أحذية العدّائين. ولما اكتسب ويلز مكانة أسطورية، أغراه صانعو الإعلانات بأن يفعل شيئاً مماثلاً. فبدأ بحساء كامبل الذي تولّى رعاية مسرحياته الإذاعية في أواخر ١٩٣٨. وشُده هاوسمان عندما أصبحت ألحانه المعزوفة على الترمبون trombone ((صوتَ حلوى البودنغ مع الشوكولاه.)) وفي أواخر حياته، اشتهر ويلز بأنه الناطق باسم النبيذ الذي تنتجه كاليفورنيا على نطاق واسع كان يقول جازماً: ((إن بول ماسون لا يبيع النبيذ قبل أوانه.)) وقدّر صانعو الإعلانات أن المستهلكين لن يلقوا بالاً إلى تزكيات ويلز المغالية التي يمكن تعليلها باستمرار بأنها ناجمة عن نزوعه المفرط إلى المبالغة. وحتى لو لم يصدق

أحد الإعلان الكاذب، فإن المُنتَج ظل يستفيد من ارتباطه بالرجل الذي صنع ((المواطن كين)) منذ زمن بعيد. وأصبح موقف ويلز من هذا العمل الغاضّ من شأنه متزايد الحيوية. لماذا لا يسلّم، كما فعل ميركيوري، بما يتصف به من سرعة بديهة، ولسان درب لا يجيء إلا بالأكاذيب؟ و أثناء الإعلان المتلفز عن البيرة، يُسمع وهو بعيد عن الشاشة، وإبرة مكشاف الكذب المضطربة تستجيب لافتراءاته. يقول: إن بيرة كارلزبيرغ ستزرع شعراً على صدرك، وتجعلك جذاباً للنساء، ثم لا يلبث أن يصف هذه المبالغات بأنها ((غير قابلة للتصديق إلى حد ما.)) ثم يختم كلامه بالقول: ((مع ذلك، فلو قلنا: إن بيرة كارلزبيرغ هي الأفضل في العالم، لكان ذلك صحيحاً.)) وبعد توقف قليل للتأمل النادم، يضيف متنصلاً: والكلمة الصادقة هي ((ربما)).

ومع تطور أسطورة ميركيوري، حظي بالتكريم لاختراعه ما نستخدمه في البيع والشراء من أبجدية، ونحو، ومقامات موسيقية، وأوزان ومقاييس. وحتى ويلز لم يكن غزير الإبداع على هذا النحو. لقد عظّم إنسانيو عصر النهضة ميركيوري صارفين انتباههم عن مهارته في المقايضة، وموهبة الثرثرة عنده، وأثنوا عليه باعتباره ضليعاً في ما وراء الطبيعة، وحارساً للفن الذي سمّي خيمياء، وتخصص به الشخص الذي دعاه بيكون ((مثلث الحكمة)). وهذان الوجهان اجتمعا في ويلز. وقد تفوق بحذقه ومراوغته في التخلص من المتاعب. غير أنه تصور نفسه وسيطاً ينقل أسرار السماء إلى الأرض ـ مثل إله الإنسانيين الأعلى مقاماً ميركيوري. قال ويلز: ((إن الكاميرا ليست مجرد جهاز تسجيل، بل هي واسطة تصلنا عبرها رسائل من عالم آخر.))

إن ميركيوري Mercury، الإله المتنقل المتقلب، قد أعار اسمه إحدى شخصيات ويلز الشكسبيرية الأولى. وجون باريمور الذي أدّى دور ميركيوتيو في فيلم ((روميو وجوليت)) الذي عمله جورج كوكر في ١٩٣٩ دعاه ((متقلباً كالزئبق)) ـ إن اسمه يوحي بذلك. وكان اتصاف الإله ميركيوري بالانزلاق يعني أن العلوم

السحرية في عصر النهضة قد طابقت بينه وبين مادة كيماوية: آمن الخيميائيون بأن الزئبق mercury، وهو معدن سيولته غير قابلة للتعديل، يدين بخصائصه إلى تأثير كوكب عطارد Mercury. ولما قال ريتشارد فليشر الذي أشرف على فلمي ويلز ((الإكراه)) و ((صدع في المرآة: إنه متقلقل))، كان يشير إلى هذا اللغز المغلق. وقال فليشر: ((مع أنك تظن أنك أمسكت به، فإنك لا تمسك به.)) لقد اعتقد الخيميائيون أن طبيعة الزئبق تدلّ على أن تحويل المادة أمر ممكن. ويبدو أن ويلز كان مدركاً هذه العلاقات بين إلهه المختار وأسرار الكيمياء. ففي ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يقول جاك ((ري كولنز)) في وداعه الحزين لابن أخيه جورج، ويفكر في تبدد موجودات الأسرة المبذّرة: ((إن المال والحياة متشابهان - زئبق متقلقل في مجموعة صدوع... عندما يختفيان لا تدري أين، أو ماذا فعلت بهما!)) وهذه الاستعارة مأخوذة من رواية بوث تاركنجتون، ولكنها اكتسبت الآن رنيناً زائداً لاتخاذ ويلز الإله ميركيوري راعياً له. وفي هذه الحالة، فإن الزئبق ينكر الوهمَ الخيميائي عن استعادة عصر الذهب: الواقع يدحض المغامرة المتسامية.

إن كوكتو - أجرأ كتّاب الأساطير المعاصرين، والذي كان يلبس دائماً مثل ميركيوري عند حضور حفلات الأزياء - أعاد تعريف الآلهة القديمة للقرن العشرين. لقد دعاهم ((وحوشاً مقدسة)). والوحوش كانت غُلّمتها السعيدة تضفي عليها القداسة، مثل ديتريتش أو هيربرت. ولئن خذلهم ذلك، رفعهم إلى جبل الأولمب سوءُ تصرفهم المتهور، مثل هيرست وكين، أوناسيس وأركادين، كالاس وبلغرينا، ويلز وذواته الأخرى المسرفة من مثل كيم ميناكر في ((الحلقة النحاسية الكبيرة))، أو جيك هنافورد في ((الجانب الآخر للريح))، أو ماكس بودا في ((أشخاص مهمون)). ومع أن كوكتو كان يعرف أن مشاهيرنا هم ألهتنا المعاصرون، فقد لمح أيضاً أسلافهم القدماء في كل مكان. وفي ١٩٣٦ تتبع خطا الرحالة فيلياس فوغ حول الأرض، وفي أثناء الرحلة كثيراً ما لمح ميركيوري. رأى طائرة فوق الأكروبولس، فظنها ((إله التجارة)) يؤدي مهماته، وأُعجب بالحمّال

الشرقي الذي حاكى قبعة ميركيوري وصندله المنسابين. وفي المركب من هونكونغ إلى اليابان، التقى شابلن، وتفكّر في تعدد ذاته الكيمياوي: لقد قسّم على نحو ما ((ذاته التي لا تُحصى))، وأرسلها ((مثل ميركيوري إلى اللانهاية... محلقة في كل أرجاء الأرض.)) وبدت سان فرانسيسكو محمومة لأن المصاعد ترتفع في داخل ناطحات السحاب فيها مثل الزئبق في ميزان الحرارة)). وتشابهت ردة فعل كوكتو مع ردة فعل ويلز على برج كويت Coit الشبيه بالقضيب في أعلى تلغراف هيل. سمّى البيئة المحيطة ((التلة المقدسة))، وتساءل: ((ألا يصلّين المتفرجات على ذلك المعلّم للإله العظيم بان؟))

وفي نيويورك، حيث توقف كوكتو آخر مرة قبل العودة إلى باريس، التقى ويلز أخيراً. أخذه فيرجيل ثومبسون ليشاهد ((ماكبث)) في هارلم، ومع أن تقرير كوكتو عن المناسبة لا يذكر ويلز أو مسرح ميركيوري بالاسم، فهو يوضح أن المعجزة الخيميائية قد وقعت. أشار إلى ((النيران القاتمة)) في ذلك الإخراج، وهزّته مشاهدة ((الاضطراب في المشهد الأخير.. الذي تحوّل إلى باليه رائعة عن الكارثة والموت.)) ولم يكن ذلك التحول هو الذي ترجّاه الخيميائيون تماماً عندما سعوا إلى استعادة العصر الذهبي، فالعمل المقدم قد خلق في غابة خضراء ناضرة عالماً قاتماً من الغرائز المنغلقة، والفرح المجرم. وبدلاً من الوليمة التي يحضرها شبح بانكون من غير دعوة، أعدّ ويلز حفلة راقصة ارتُديت فيها ملابس غريبة، رقصة الموت مع أوركسترا الطبول رعدة. كانت الحفلات الصاخبة وثنية مبتهجة بالنصر. وتضمنت سيرة حياة ماكبث (جاك كارتر) اقتناعاً بالجريمة، وروابط مافيوية، وميلاً إلى التغيّب في مجالس الشراب، وقد نظر النقاد المحافظون من مركز المدينة نظرة ذات مغزى إلى حقوقه التي ((كانت تحليلها له منصفاً))، كما قال أحدهم. وكوكتو قد استطاب تنشق تلك الأدخنة الحادة المتصاعدة من... المزبلة))، وكأنه كان يستشرف حفرة. وبما أن هارلم واقعة على تلة أولمبية، فإنها قد رغبت في الإشارة إلى نفسها بوصفها سماء نيويورك. إن

ويلز الذي كان يجمع كالمعتاد بين دور الإله ودور الشيطان، قد نظّم ما يشبه ليله القديس والبورجا.

بدأ مسرح ميركيوري كجالب حظ لويلز. ولما شرعت الفرقة في برامجها الإذاعية،عاد الرسول المجنّح إلى الفضاء الذي ينتمي إليه.

إن التقنية سرعان ما تغدو مبتذلة، رغم تسليمنا بما تنعمه علينا. و ويلز لم يفقد احترامه الحذر للوسائل التي استعملها. وشأن السحر، فإن وسائله قد منحته قوة مبهجة للغاية عند سوء استخدامها، كما كان يعرف الآلهة القدماء حق المعرفة. وعند رواية ((حرب العوالم))، يقتبس ملاحظة الكاتب الإنكليزي هـ. ج.ويلز الافتتاحية عن ((المثقفين الضخام الهادئين غير المتعاطفين)) الذين ينظرون إلى أبناء الأرض الضعفاء من علٍ، ((العقول التي هي بالنسبة إلى عقولنا، مثل عقولنا بالنسبة إلى الحيوانات في الغابة)). إن أولئك المثقفين ينتسبون إلى سكان المريخ، ولكن الوصف قد انطبق أيضاً على الشاب ويلز استثنته عبقريته من المشاعر الإنسانية العادية. لقد وافقه المنظور الجوي حتى حينما كان قريباً من الأرض مثل رؤية لايم للنقاط المتحركة من على دراجته، وقد ولاّه المذياع إمارة الجو هذه. والراجا في ((الراية الخضراء)) يمزح مزحة ساديّة في قوله: ((إن إلهاً من الآلات)) لم يبادر إلى التدخل في إعدام رهائنه ـ كما كان الآلهة يفعلون في التراجيديا الإغريقية. ولكن قوة أثيرية تتدخل: ترسل الضحايا نداء استغاثة على جهاز الراجا اللاسلكي. والعلم الذي جعل مثل هذا السحر ممكناً علم حديث. لقد تخيّل جيمز كلارك ماكسويل إمكان بث الأمواج الكهرطيسية سنة ١٩٦٤، وأنتجها هنريك هيرتس في مختبر، ثم اخترع ماركوني في ١٨٩٤ طريقة لبثها. وفي أثناء النزاع حول قلادة ماري أنطونيت في ((السحر الأسود))، يدخل كاجليوسترو. رغم أنه كان مُبْعداً، ويقول وهو يتكلّف الابتسام: إن الملكة قد استدعته. تُنكر الملكة ذلك في غضب، فيجيب: ((يا جلالة الملكة، إن أمواج الفكر أسرع من أي رسول. أعتقد أنك تحتاجين إلى مساعدتي.)) إنه

يستحضر رسول الآلهة ميركيوري باستخفاف ويحل محله، وأمواج الفكر تلك أصبحت تنتقل في آخر الأمر بالراديو الذي استطاع أن يبثّ الصور أيضاً. وقد لخصت شركة RKO للصور المرسلة بالراديو، وهي بالإستوديو الذي اجتذب ويلز إلى هوليود، لخصت هذه المعجزة في صحيفة تقدم كل أفلامها. نُصب برج للبث على قمة العالم، وأطلق صواعق في حين كانت طائرة دافعة تئز على طول خط الاستواء، واضعة طوقاً حول الأرض، مثل عفريت شكسبير.

وكما هي عادة المتحمسين للتقنية الجديدة، فقد ادعوا أن الراديو سوف يحسّن وضع البشر.ولما غرقت تايتنك Titanic سنة ١٩١٢، أُنقذت حياة كثيرين لأن السفينة أرسلت إشارات استغاثة بالراديو. وبعد أسبوع، كتبت نيويورك تايمز كتاب مفرط الحماسة عن اللاسلكي بوصفه وسيطاً ملائكياً، أو سلّماً يمكّن الناس من الصعود إلى الله: ((إن البشر يقبضون على الهواء، ويستخدمونه كشيء يساعدهم مساعدة فعّالة أكثر من أي سلك أو كابل حبكوه أو نسجوه. كان الراديو بلا سلك، وهذا لم يجعله أقل قوة أو ثباتاً، فهو نسج من الهواء الرقيق شبكة أمان. لقد ذكّرت الصحف سكان نيويورك أن ((هناك كلمات من الكهرباء مكتوبة فوق المنازل، وحتى عبر جدران المباني، وفي الهواء الذي يتنفسونه بالذات.)) وفي ١٩٣٢ تنبأ بريخت بأن الراديو، ((شأن شبكة كبيرة من الأنابيب))، سيخلق منصة للتواصل الاجتماعي الصحيح. و ويلز قد ضمّ صوته إلى هذا الكورس المتفائل عندما مثّل دوراً في مسرحية بلتسشتاين ((سيمونية مجلوقة)) التي طلبها جيش الولايات المتحدة لرفع المعنويات سنة ١٩٤٣، ولكنها لم تمثّل إلا سنة ١٩٤٦. لقد روى القصة على إيقاع الموسيقا في الأداء الأول، وأثناء التدرب على ((حول العالم...))، ثم سجلها بعد عشرين عاماً مع ليونارد بيرنشتاين قائداً للفرقة. يؤدّي ويلز دور ((النذير))، المذيع البريختي الذي يلّخص المغامرة الروحية لطيران الإنسان، ويمجد قيمته العسكرية. ويبدأ بالقول: إننا نعيش في ((عصر الجو))، فيتأمل الكورس في كلماته، ويتوق إلى أن ((يُحمل بالطائرات/ أن يحمل الطائرات.))

وقبل أن يمضي كوكتو إلى هارلم ليشاهد ((ماكبث))، زار راديو سيتي، ولكنه لم يستحسن أدواتها البارعة. وماذا لو استطاع أن يرى صوته ((مسجلاً كخط ضوئي؟)) قال: إن آلة لا تستطيع أن تسجل أحلامه، أو ((تُخرج من المجهول عوالم كثيرة، قريبة ولكنها نائية.)) وأثبت ويلز أنه مخطئ. إذ استخدم الراديو بعد عامين لتقريب تلك العوالم النائية. وحثها على شن حرب على نيويورك. إن أعمال ويلز الإذاعية قد عدّلت ما ورد في مقالة التايمز من تأكيدات طيبة. فالهواء يمكن أن ينقل الخوف إضافة إلى السلوى. ولئن كانت جدران المباني تنفذ منها الأصوات، فلربما كان قلب الإنسان وعقله كذلك، وهذا ما دفع ويلز إلى استراق السمع إلى سرائرهما الأثيمة في أداء شادو ((الجاسوس)). إن رجل البوليس السري الذي يحلّ المسائل بالتخاطر، أوضح عصمته بتشبيه نفسه بقوة ذات نشاط إشعاعي في الجو. وقال: إنه كان ((أقدم جهاز لاسلكي في العالم.)) واعترف ويلز أن للراديو سمة شبحية، غولية، وميركيوري كان الإله الذي أرشد الناس إلى الآخرة.

في مقدمة ((حرب العوالم))، أطلق ويلز تحذيراً مهيباً أن الجنس البشري تجري دراسته ((عبر هوّة أثيرية هائلة)) من متفحّصين ومتفرسين عتاة من خارج الأرض. وتلك الهوة هي الفضاء الخالي الذي ينفذ فيه الراديو. فالبرنامج الذي تسمعه بعد إرادة متكاسلة للإبرة يمثل رسائل مكتوبة على الهواء، بما فيها التقرير الجوي الذي يعلن من خلال طقطقة الأثير أن هناك ((اضطراباً جوياً طفيفاً)) فوق شمال شرق الولايات المتحدة. إن الجهاز يؤدي وظيفته الخفيّة، جالباً أخباراً غامضة من العالم الآخر. لقد سمّى مارشال ماكلوهان الراديو ((طبلاً قبلياً))، وأكّد أنه يخلق توافقاً وتواقتاً في الأجهزة العصبية المركزية للمستمعين، وحالةً من النشوة. إن قارعي الطبول الذين استقدمهم ويلز من هايتي قد كانوا أجهزة إرسال على طريقهم، وكان قرعهم تحذيرات، وإشاعاتٍ عن اضطراب، ونُذُراً مروّعة. و ويلز نفسه قد قام بالقرع في ((حربٍ العوالم)) وكهّرب قبيلة الأمريكيين الذين كانوا يستمعون.

إن ويلز هو الذي اقترح أن يحوّل هوارد كوش هذه القصة إلى برنامج إذاعي. وأن يتزامن بثها في عدة محطات. إن زمن القصة هو الماضي التاريخي وهذا يعني أن الحرب قد انتهت. ونجا الجنس البشري: هل كان ممكناً أن تُكتب على نحو آخر؟ والراديو يلتقط الأحداث وهي جارية، وقبل أن تتضح نتائجها. لقد استخدم الراديو صيغة الحاضر، ولذلك ظن المستمعون بعد بداية البرنامج أن ما أُذيع كان يحدث بالفعل. كانت تقارير الطوارئ الهادرة، والمقابلات المتزاحمة مع شهود عيان يقاطعها بانتظام استئناف مسكن للبرامج العادية حين تتحول المحطة إلى حفلة راقصة رتيبة في فندق نيويورك، ثم مقاطع من الهواء الراكد - حين يلقي المراسلون الذين قضى عليهم سكانُ المريخ مكبراتِ الصوت. وبين عامَي ١٩٣٥و١٩٣٩ أدى ويلز دوراً في برنامج إذاعي مسرَحَ أخبار الأسبوع يُدعى ((مسيرة الزمن)). وهذا البرنامج رعته مؤسسة تايم، لذلك فإن النظرة المعاصرة إلى التاريخ والتي طبعها في الأذهان هذا المسلسل، كانت نظرة تقدمية لا هوادة فيها، إذ حُلّت في نهايته جميع المشكلات. والكذب هو ما ينطق به هذا التبني للتقدم المتناغم المعزّي الذي يمكن التنبؤ به. إن الراديو الذي أُرغم على أن يكون صادقاً في ((حرب العوالم))، قد كشف أن الزمن ليس مسيرة، بل سباقاً مضطرباً، منقطع النفس من دون غاية مرئية. كانت إذاعة الأخبار تفتقر إلى التجرد الحكيم الذي يتطلبه التاريخ، وتحسن متابعة الصحافة اليومية المستعجلة. و المؤرخ يُتوقع منه أن يصل إلى استنتاج، أما الصحفي فهو مضطر إلى مواصلة الكلام، ولا يستطيع أن يكون على يقين أبداً أين تندفع الأحداث.

إن تلك الأحداث تحتاج أحياناً إلى بعض المساعدة من المراقب. إن ميركيوري قد أتاح له تفاهمه مع زيوس حرية لا يستهان بها عند نقل الرسائل. وفي ((حرب العوالم)) يلمح ويلز و وكلاؤه في الميدان إلى اختراعهم نهاية للعالم. والراديو أعفاهم من تقديم البراهين على الكارثة بما أنهم يصفون وصفَ شاهدِ عيان مشاهدَ لا نستطيع أن نراها. وفي مزرعة في نيوجيرسي، حيث ارتطمت

سفينه الفضاء بالأرض، يُطلب من صحفي أن يقدّم ((صورة لفظية)) للمشهد المحجوب. ولكن عندما يخرج أحد سكان المريخ من السفينة لا يستطيع الصحفي أن يقول إلا: ((أيها السيدات والسادة، إن ما أراده لا يُوصف.)) وفيما بعد يدعو المخلوق ((وحشاً - أو ما يشاكل ذلك)): على المستمعين أن يتصوروا، وهذا حمّلهم مسؤولية ما اعتقدوا أنهم قد رأوه. ثم إن المراسل يتراجع معتذراً اعتذاراً ملائماً: ((عليّ أن أتوقف عن الوصف ريثما أتخذ موقعاً جديداً.)) وحين يستأنف البث، يصرح: ((سوف أزوّدكم بكل التفاصيل ما دمت قادراً على الكلام، و مادمت قادراً على الرؤية.)) ولا يفي بالوعد. وكل ما يستطيع قوله عن المخلوق الثاني الخارج من الحفرة هو أنه ((شعاع نحيل قبالة مرآة.)) ثم يسعفه إشعاع حراري، و ((يتشوه بحيث يصعب تعرفه)) - كما يقول مشاهد آخر غير معوّل عليه. ويتعذّر الوصف على الرجل المحترف، كما يتعذّر وصفه بعد أن تحوّل إلى ذرات. يتقدم الأستاذ في جامعة برنستون، والذي يؤدي دورَه ويلز، لكي يحلل شعوذة الغزاة، فيقول: إن الشعاع المميت تسقطه ((مرآة مصقولةِ ذات قطع مكافئ وتركيب مجهول.)) ربما كان المتكلم كاجليوسترو أو ((أورسون العظيم)).

إن الشعاع القاتل هو شكل من الإشعاع الذي يدل على قوة الراديو. وبعد هلاك المراسل، نسمع موظف في الإذاعة يقول بلهجة ورعة: إن مَرَافِق شبكة المحطات قد سُلّمت إلى ميليشيا الولاية لأن ((الراديو ينبغي أن يخدم مصلحة الجمهور دائماً)) - ومن المفترض أن يتوقف عندما يسبب لذلك الجمهور انهياراً عصبياً عاماً. إن سكان المريخ مهاجمين يعطلون الاتصالات عن طريق تقطيع خطوط الطاقة، واقتلاع السكك الحديدية ابتغاء ((إيقاع الفوضى في المجتمع الإنساني))، والبرنامج قد فعل الشيء ذاته باستخدامه واسطة اتصاله ابتغاء نشر رواية مرعبة، وفي السياق، جعل ظاهر تلك الواسطة باطنها. يزداد صمت الأثير بعد أن يُقضى عن شرطي الولاية الذي يُختتم البرنامج برسالة منه. وهذه الحيل تتعارض مع واجبات وسيلة جديدة للثرثرة تكلفت بالبث المتواصل. يُسمع صوت

أجش متوقع شراً: ((هل هناك أحد على الهواء؟ هل هناك أحد؟)) كان عند ويلز ميل خطر إلى مثل هذه اللحظات من الإبطال الشكلي، والتي تستطيع أن ترى فيها (أو تسمع) من خلال الإيهام. إن الهواء الخالي في ((حرب العوالم)) يصبح رؤية خاطفة للفضاء الخالي في ((المواطن كين)). عندما تخرج سوزان في بطء من زانادو، يركّب ويلز على مشهد خروجها لقطة مقربة لببغاء أبيض يزعق زعقات مذعورة. تغادر من دون مكاشفة أخيرة، وصوت الطائر الحاد يعبر عن احتجاجها. إن الصورة لوح ثلاث طبقات منفصلة، بما أن ويلز قد أظهر بحراً في مؤخرة الشاشة لكي يرينا منظراً وراء المصطبة. ولكن الطبقات لا تتمازج تماماً، وبسبب ارتجاجٍ أثناء الطباعة في المختبر، تبقى عين الببغاء شفافةً، فتحةً تستطيع أن تنظر من خلالها. وفي خاتمة البرنامج الوقحة، تباهى ويلز قائلاً: ((لقد أفنينا العالم أمام أسماعكم))، وأزعج جمهوره بتذكيره بالسذاجة التي يتصف بها. وأضاف أنه وزملاءه قد ((دمروا شركة CBS تماماً))، الشبكة التي استخدمت مسرح ميركيوري. ولكن العالم والشبكة تجسد ثانية من حسن الحظ، مثل أرنب يعاود الظهور من القبعة، أو سيده تُقطع، ثم تظهر كاملة مرة أخرى. قال ويلز: ((إن كلتا المؤسستين ما تزالان منفتحين للعمل.)) لقد وجد الشاب الفائق الوقح المتهور أن تدمير الواقع أمر سهل. ولم يلبث العالم العملي الأسس أن قرر تدميره.

وفي ١٩٤٧، أصدر ت السينما حكمها على أخلاقية عمل ويلز الإذاعي في فيلم بالأبيض والأسود يدعى ((غير المشبوه)) من إخراج مايكل كورتز. والفيلم يدور حول معدّ دمثٍ لبرنامج عن جرائم حقيقية يرتكبها هو. في حين يستخدم بث برنامجه المتأخر ليقدم الدليل على غيابه عن موقع الجريمة. عُرض على ويلز أداء الدور، ولكنه رفض، فأداه كلود رينز بدلاً منه، مع أن السيناريو أشار إشارات واضحة إلى ويلز. يصف رينز في القسم الأول القلق الذي يعانيه مجرم مجهول، ويقول: إن إثم الرجل ((يلاحقه مثل ظل)) - أم مثل الجاسوس؟ ثم يوضح الفيلم بالصور ذراع التقنية السحرية الطول. تتحرك الكاميرا من مكبر صوت رينز في

الإستوديو إلى مكبر صوت عبر الجدار، وتنزل إلى نفق مظلم خلف المتحدث، وتظهر ثانية إلى جانب قطار منطلق عبر الليل. تبرز مرة أخرى من راديو في إحدى عربات القطار، وتدرس الصور المنعكسة في النافذة قبل أن تنفذ منها عابرة شارعاً، ومادةً عنقها إلى غرفة رخيصة في فندق بيكسكيل حيث يُسمع صوت رينز و هو يتكلم من خلال مذياع آخر. يستلقي رجل مذنب على السرير وهو يرتعد، في حين تومض لافتة نيون كُتبت عليها كلمة ((اقتلْ)) خارج النافذة. وترينا استدارة سريعة مستمعين في أماكن أخرى، وقد أزعجتهم كلهم مناجاة رينز. إن الراديو يؤدي وظيفة الوعي الجمعي.

إن إلهاً فقط يمكن أن يتجرأ على مثل هذه المعرفة المخجلة الخصوصية عن أفكارنا الليلية. وفي أواخر الفيلم نرى مخرجة بارعة الملاحظة تسلّم رينز برقية كانت قد وصلت إلى منزله في شمالي منهاتن (ربما على مقربة من سنيدن لاندنغ، حيث أقام ويلز خلال عمله في الإذاعة). تقول: ((إن ميركيوري المتطي دراجة قد أحضرها تواً.))

لقد رحّب بريخت بالراديو كجهاز إرسال عام. وبما أنه مدير مراسم المجتمع، فقد أرشد الناس إلى الابتهاج بـ ((طيران لندبيرغ))، القصة المغناة التي ألّفها بريخت وكورت ويلز عن اختيار لندبيرغ للمحيط الأطلسي بالطائرة سنة ١٩٢٩، و بـ ((ازدهار مدينة ماهاجوني وسقوطها)) بعد سنة، كما أنه سعى إلى حماية أمن الجمهور بالإعلان عن اقتراب إعصار. والأقل حمداً هو مكبر الصوت الذي ضخّم أصوات زعماء الغوغاء وذواتهم عندما استولوا على السلطة في ثلاثينات القرن العشرين. وفي ١٩٣٤، تصور ت. هـ. وايت - جعلته ملحمة الملك آرثر أحد كتاب ويلز المفضلين - إخراجاً شيوعياً لمسرحية ((هنري الخامس))، وفيها يحمل الملك مكبر صوت، ويلقي من خلاله خطبه الرنانة. وقرر وايت أن تتاح لكل شخصية تلقي ((خطبة كاذبة)) فرصة الاستخدام المؤقت لمكبّر الصوت، وتخيل اندلاع ((شجارات عنيفة)) بين المتحاربين من أجل ذلك.

إن ويلز لم يستخدم الراديو للقيام بمثل هذه المناشدات الجهيرة مع أنه كخطيب في الاجتماعات العامة، حث الجماهير على التصويت لروزفلت، أو على دعم دخول أمريكا الحرب ضد هتلر. كان الراديو بالنسبة إليه أكثر من وسيلة خبيثة من الناحية النفسية. فالصوت الذي يرنّ من داخل الجسد المحجوب هو وحده الروح الذي يهمس في أذن المستمع. وطريقة ويلز الموثوقة المغرية في استخدام مكبر الصوت قد خلقت مشكلات سنة ١٩٣٧، وعندما روى ((الأرض الإسبانية))، إحدى وثائق الأنصار عن الحرب الأهلية الإسبانية، والتي كتب لها هيمنغوي سيناريو قليل الكلام. ولما سمع هيمنغوي أداء ويلز، اعتبره ((تزميراً))، وقال: إنه قد ذكّره ((بالغرغرة بالماء)). وأعاد تسجيل السيناريو هو نفسه بصوت الراوي البطيء القوي الخشن. من المؤكد أن ويلز يبدو غير مرتاح إلى اللغة التي أراد هيمنغوي أن تكون ((جافة وقاسية)) مثل تربة أسبانيا. وتموجات صوته الرائعة التآلف قد تبددت على تعبيرات من مثل ((هذا خبز جيد ـ عليه دمغة الاتحاد.)) وبما أنه مثل فولستاف غير محارب، فإنه لم يستطع أن يؤكد تأكيداً مقبولاً بأن ((ها هوذا الوجه الحقيقي للرجال الماضين إلى ساحة المعركة))، كما كان يقتضي سيناريو هيمنغوي في مشهد القوات الرابضة على نحو مزرٍ في خندق. ويبرز سبب آخر لافتقاره إلى التعاطف عندما يُظهر الفيلم ((مكبّر صوت الجيش الشعبي)) وهو يُنقل من الثكنات على ظهر شاحنة، ويُوضع في الحقول قريباً من خطوط الجبهة. وهنا ينداح صخبه على مسافة كيلو مترين وهو يبث المارشات العسكرية. والأناشيد، وخطبةً رنانة يلقيها محرض يدعى La pasionara. إنه يشبه خزّان أصوات، وفتحته السوداء الطويلة هي شاشة بلا صور. لا بد أن يكون ويلز قد أعرض عن صخب هذه الدعاية المضخّمة.

لقد طور ويلز أسلوب تعليق خاص به في مشروع أخر خلال عام ١٩٣٧ الحافل بالعمل، عندما أدى دور المذيع في مسرحية أرشيبولد ماكليش الإذاعية ((سقوط المدينة)). وهنا، وبعد أن يقدمه مدير الإستوديو، يستحضر ويلز

استحضاراً شعرياً حوادث في ساحة مدنية حديثة وقديمة في آن معاً، حيث يتبادل المحتشدون إشاعات، ويتشاجرون حول المناشدات المتقابلة للكهنة والجنرالات، ثم يستسلمون أخيراً للمنتصر، وهو عملاق من معدن، أو صرّة دروع، كما يهمس المذيع. وصرح ماكليش أن ((المذيع هو أجدى شخصية مسرحية منذ الكورس الإغريقي.)) ولكن هذا الكورس كان مجموعة تمثّل إجماع الجمهور، في حين أن المذيع فرد وحيد لا حول له ولا قوة، مذعور من لا عقلانية الجموع التي تفتقر إلى وقار مواطني سوفوكليس أو إسخيلوس و حصافتهم. لقد أصبح الكورس في الثلاثينات غوغاء تعبر عن نفسها بالغمغمة أو الصرخات المهتاجة. و المذيع ينقل إحدى صيحاتها السريعة: ((يسقط المثقفون الليبراليون!)).

إن ماكليش قد صاغ ((سقوط المدينة)) على شاكلة نزاع في ساحة السوق في ((يوليوس قيصر)). وبعد ثلاثة أشهر، تبنّى ويلز التلميح الخفي، وقدّم مسرحية شكسبير هذه باعتبارها حكماً على الأزمة الإيديولوجية المعاصرة. أدى ويلز دوريْ الشخصيتين المتجادلتين على خشبة المسرح، وفي تسجيل مسرح ميركيوري للمسرحية، أي دور بروتوس، صاحب المبادئ، ودور أنطوني مهيّج الغوغاء. ولكنه نُحّي جانباً في ((سقوط المدينة))، فأذاع لم يخطب، ولم يُسمح له إلا بوصف تقلب مزاج أهل المدينة الذين يعتقدون أن الشخص الأخير قد خطب فيهم. إن حياتهم جماعية لا وجه لها، ولذلك فإنهم يحلمون بطاغية يتحلّى بالفردية القوية التي يفتقرون إليها. وحين يتقدم المنتصر، يصيحون: ((إنه رجل واحد، ولسنا سوى آلاف.)) وهذا المجتمع هو مجتمع الجماهير الشغوف بالخضوع لما دعاه منظرو النازية ((مبدأ الزعيم)).

يصيح الجمهور: ((إن هذا العصر هو عصره))، وهم يحيون منقذهم، ((وهذا القرن هو قرنه!)) واعترف ماكليش أن الراديو لا يوفّر ((الجمهور الحيوي القوي)) المطلوب للدراما الراديكالية، إلا أنه تمنّى أن يحوّل ملايين المستمعين اليائسين إلى ((جمهور حي يمكن أن يشعر به الشاعر وممثلوه.)) وهذا كان وهم

الليبرالي الصعب التحقيق: المجتمع الذي يجمعه الراديو هو هواء. ومع أن ماكليش. أراد أن يثقف الراديو الناس، فإنه يشير في مقدمة ((سقوط المدينة)) إلى قدرته على التضليل، و استثارة انفعالاته كاذبة. وهو يقابل بين إيحائية الأذن وحرفية العين. يقول: ((إن الأذن أشبه بالشاعر، فهي سريعة التصديق: تبتدع وتصدق. أما العين فهي الواقعية.)) وهذا الميل يجعل المستمعين إلى مسرحية إذاعية يقبلون الشعر المرسل، ويجعلهم أيضاً يعبدون المنتصر في هذه المسرحية بالذات. وكما يقول المذيع عند النهاية: ((إن الشعب يخترع ظالميه)): يتوق إلى الإيمان بهم. وأثبت ويلز هذه الفكرة في عيد جميع القديسين في العام التالي، حين أصبح أحد أولئك الظالمين الذين يحرزون الانتصارات بالهذيان.

لقد استخدم هتلر الراديو لإرهاب المجتمع وإخضاعه. يصيح جمهور ماكليش: ((سقطت المدينة! سقطت المدينة!)) و هو سعيد بانتزاع حريته منه. إن الإجماع هو موت للاعتماد على الذات: يمكن أن يصنع هذه الضجة زمرة منشدين في اجتماع نازي يخفض المذيع صوته عند انتهاء البرنامج، ويكرر في لهجة حزينة، محبطة، غير جهيدة: ((المدينة قد سقطت...)) ومع أن ويلز شارك في الصخب عندما ساءت الأمور في الإستوديو، فإن الراديو قد علّمه مثل هذه المؤثرات للصوت الخفيض. و ((المواطن كين)) هو، من بين أشياء أخرى، حول وسائل الإعلام الجديدة - الراديو. والأفلام الإخبارية، والصحف المصوَّرة - وهو يتحسر على حصيلة ضجيجها المرئي والمطبوع. والسيد كارتر، محرر صحيفة Inquirer المخلوع، يلتزم الصمت في غرفة الأخبار، بل فُرض عليه صمت الكنائس، وأعلنت عنه لوحة معلقة على الجدار كُتب عليها اسمه بالأحرف الكبيرة. هذا السياق يقاطعه كين وصبيانه المتمردون الصاخبون بهذرهم المتلهف المتعدد. وخلال الحفلة يحتلّ صانعو الضجيج غرفة الأخبار: فرقة نحاسية، وفتيات كورس حادات الأصوات، ومزامير للصفار ينفخ فيها موّظفو كين. إنه يريد حروف الصفحة الأولى للصحيفة المنقحة أن تكون كبيرة، وبالتالي صارخة،

ويطلب عنواناً من ثلاث أعمدة من أجل التضخيم: ((إذا كان العنوان ضخماً، عظم شأن الخبر.)) واعتبر بريخت تأسيس صحيفة مثل ((المراقب الشعبي)) التي كانت ناطقة رسمية باسم النازية موضوعاً مناسباً ومفيداً للمسرح الملحمي. و ويلز عالج الموضوع ذاته عندما جدّد كين صحيفة Inquirer، غير أن هدفه لم يكن تحليلاً ممسرحاً للرأسمالية. فهو يركز بدلاً من ذلك على ما سمّاه بريخت ((شهوة السلطة)) متجاهلاً ((الآلية المتزايدة التعقيد التي يجري فيها الصراع على السلطة في هذه الأيام.))

إن كين يحدق تحديق المعجب في بائع الصحف وهو يعلن بأعلى صوته خلاصة الصفحة الأولى في شوارع المدينة فجراً. ولكن هل هذه الجلبة العالية مجرد خداع للنفس؟ إن الفيلم تتردد فيه أصوات في حجرات صدىً فارغة. يخاطب كين، المرشحُ السياسيُّ، قاعةً غاصة بالجمهور المصبّغ، وتتغنج مغنية الأوبرا سوزان أمام جمهور غير مرئي، وفي النهاية يفحص الصحفيون هندسة صوت القاعة في زانادو بالتصايح عبرها. و المفارقة هي أن شركة RKO قد سوّقت ((المواطن كين)) - بلا نجاح - باستخدام التكتيك المصمّ للآذان ذاته الذي يسخر منه الفيلم: ((الكل يتحدث عنه! إنه رائع!)).

ربما كان ندم ويلز بعد بث ((حرب العوالم)) متكلفاً، ولكن التجربة المفزعة قد جعلته يتعرف مخاطر التقنية وخدعها. أنت تستطيع أن تزيد حجم الأحرف الكبيرة، أو تدير مفتاحاً، وتقوّي جهارة صوت مفرد، ولكن ذلك لا يؤدي بالضرورة إلى توسيع النفوذ. قد يكون المنتصر في ((سقوط المدينة)) مجرد صندوق أصوات، فراغاً مدوياً. إن بانيستر الذي يضم أوهارا إلى ملاّحي يخته، يطريه كرجل صلب العود. وينكر جولدي، صديق أوهارا، لذلك، فالرجل الصلب العود هو شخص عادي يجعله مسدس أو سكين قادراً على المنافسة. يومئ إلى فونوغراف في الصالون يوزع أغنية موضوع الفيلم، ويسأل: ((ما الذي يجعله أفضل مني في الغناء؟)) ويقول: ((شيء ما ههنا))، ويشير حنجرته. ((تلك هي

ميزته. ما الذي يجعل صوته عالياً؟ مكبّر صوت.)) ها هوذا أسلوب ويلز الرشيق في سبر أغواره الغامضة. كلما ازداد ضجيج الإنسان، ازداد دويّه خواءً.

تتضاءل في نهاية الفيلم سيطرة أركادين الشاملة التي تمكّنه من التلاعب بالحكومات في البلدان التي له فيها مصالح مالية، ومن القتل بالتحكم البعيد.. لم يعد قادراً على فرض الطاعة، فهو مجرد رجل يصرخ من غير أن يصغي إليه أحد. يعرض في مطار مونيخ رشوة للحصول على مقعد في طائرة محجوزة تماماً. يتدخل ويلز في مدرج الصوت ليعيق تقدمه (أو لينتقد جنون العظمة عنده هو، بما أنه هو نفسه أركادين). يعلن صوت مجلجل - يمكن تعرف صوت ويلز الحلقي الحاد كالنصل - انطلاق الرحلة 16 إلى برشلونة و مدريد. يصاحب الصوت لقطة مقرّبة لمكبر الصوت تساوي بين الإنسان والآلة. يطير أركادين في طائرة أخرى إلى برشلونة، ويملأ المطار بالأزيز كأنه إله غاضب يستخدم الراديو ليجبر رعاياه على الانبطاح. يبلّغ ابنته، وهو يطلق الشتائم من مكبر الصوت، ألا تصغي إلى الاتهامات الموجهة إليه. وتنظر إلى الحاجز العالي على برج المراقبة، والذي يهدر منه الصوت، وتقول خاشعة: ((نعم، يا أبي)). ثم تمضي، ومكبر الصوت يواصل جلجلته الجافة، كان أركادين قد قفز من الطائرة، والتشوّيش في الجهاز هو حشرجة موت كهربائي.

أخبر ويلز بوغدانوفيتش، وهو يعدّد منجزاته، أنه قد ((ابتكر استخدام السرد في الإذاعة))، ثم نقله إلى أفلامه. وفي حين أصرّ هيتشكوك على أن يكون الفيلم بصرياً تماماً، ومستغنياً عن الكلام عندما يمكن ذلك، اعتقد ويلز أن الكلام بالغ الأهمية في ((الصور الناطقة)). إن الصوت يسبق المنظر في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). فعلى شاشة قاتمة، يسرد صوت ويلز بيان تاركنجتون عن بداية السلالة. يستحضر كلامُه هذا العالمَ البائد، وعندئذ فقط يتاح لنا أن نراه مثل صورة وامضة، صلبة التأطير، ولكنها مهتزة مثل صور السينما المبكرة، أو

إحدى ذكرياتنا الأولى، ثم يختفي اختفاء محيراً من السياق - منزل منحني السقوف، مغطًى بالأخشاب، وحافلة واقفة خارجه. إن الكلمة تَلِد الصورة، كما يحدث عندما يهمس كين كلمة ((Rusebud))، والأذن توجه العين كما في مسرحية ماكليش الإذاعية.

ومع ذلك، فإن ويلز كان يسخر من المبادئ التي يعلنها. وبما أنه رجل أفكار، كان يستمتع بالمناقشات حتى لو كانت متعارضة معه. والتناقض هنا مستمد من عدم تمييز مكبّر الصوت الذي لا يسجل الكلمات فقط، بل الضوضاء أيضاً، مثل مجموعة المؤثرات الخاصة في ((حرب العوالم)): صفير مركبة الفضاء وطنينها، صلصلة المعدن الآتي من خارج الأرض، وسعال الطيارين المحلقين عبر دخان خانق أو صوت ارتطام الأجسام بالأرض. وفي مشهد في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يترك ويلز قعقعة ميكانيكية تشوش على الكلام. وعندما يتشاجر جورج وجاك في الحمّام، كان على جدالهما أن يتبارى مع التفجرات المدمدة الهادرة للأنابيب التي ملأت حوض الاستحمام. ومن أجل نوبة العمل في مصنع يوجين للسيارات، ألّف برنارد هيرمان معزوفة، إلا أنها أُهملت عندما طلبت شركة RKO معزوفة جديدة. كانت القطعة مجرد ضربات نقرات على طبول معدنية راعدة تقديراً للترانيم الصناعية السوفييتية مثل Zavod من تأليف موسولوف، والتي تُؤَدى في مسبك حديد، أو ((مسيرة الفولاذ من تأليف بروكو فييف، وهي باليه حول مصنع للفولاذ. لقد طرقت الحداثةُ البابَ، ولا بد للموسيقا المعتدلة المتوافقة أن تخلّي السبيلَ للضجيج. وطاب لويلز أن يكون لديه شخصيات مفتقرة إلى القدرة على الكلام. إن ريتشارد بينت الذي أقنعه ويلز بالخروج من عزلته لم يستطع أن يتذكر كلمات دوره، لذلك يعبر عن نفسه بالتمطّق أثناء تناول الحساء، أو القهقهة المزدرية الطائشة، مثل قبطان السفينة في ((رحلة إلى الخوف)). ويضيّع والتر شياري الكلمات التي كتبها شكسبير له،

مثل سايلنس في ((أجراس منتصف الليل)). لقد ابتلاه ويلز بالتلعثم، لذلك فهو إما يفأفئ، أو يصفر وينفخ بلا طائل وهو يحاول أن يلفظ حرفاً مُشْكِلاً. يتلعثم في نطق حرف الميم هازّاً رأسه باستياء، ويكمل صاحبه شالو كلمة: ((ميت)). إن للعي شعره الفارغ.

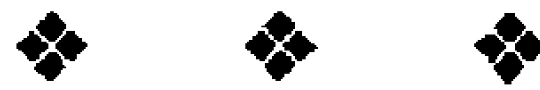
لقد أساء ويلز إلى سمعته كمجدد تقني عندما أخبر بوغدانوفيتش أنه كثيراً ما نُسب إليه الفضل في ابتكار أشياء لم يبتكرها، واعترف قائلاً: ((أنا لست مناصراً للتجديد في واقع الأمر.)) إن كل تجديد يمكن أن تصاحبه أعمال شريرة غير مسبوقة. وفي ((المواطن كين))، يلمّح ويلز تماماً تلميحاً ساخراً إلى مزحة ((حرب العوالم)): في مقابلة سنة ١٩٣٥، يحدّد كين المراسلَ: ((لا تصدق كل ما تسمعه من الراديو.)) ويقول فاجارس في نهاية ((لمسة الشر)): ((أنا أكره هذه الآلة))، وهو يسجّل سراً اعترافَ كوينلان بتلفيق التهمة لكل من سانشيز والمشهو وين الآخرين. هذه الحوادث التقنية المؤسنة تجعل عار فارجاس مسموعاً في هذا التطفل الإلكتروني. إن المسجّل يئزّ ويصفر وهو يتعقب فارجاس عبر حقل النفط. يسمع كوينلان صوته مرتداً إليه عن عائق في هذا المكان المقفر كأنما أعيد بثه متنافراً من بعيد: ((إنه صدى))، كما يقول. وحين يدرك أن مساعده يحمل السلك، يعنّف متريز بسبب ((هذا الميكروفون السائر الذي كان يعمل من أجلي)). و في ((المحاكمة)) أيضاً يقدّم جهاز إلكتروني صامت الدليلَ على ك. فرجال الشرطة الذين يأتون لاعتقاله، يضبطونه في لحظة اضطراب وتلعثم يلفظ فيها - في تورية غير واعية متصلة به - كلمة Pornograph (أدبٌ ماجن) بدلاً من Phonograph (الحاكي). وهذه كانت من بدوات ويلز. إن بطل كافكا لا يملك مثل هذه المعدات، لذلك فهي لا تشي بشيء عنه.

ادعى ويلز مرة دعوى لا تصدق كثيراً، وهي أنه كان يفضّل ألا يعتمد على الوسائل التقنية التي تتلاعب بالرسائل المنقولة مثل ميركيوري. قال: ((أنا أفضل

بالطبع، مثل معظم المؤدّين، جمهوراً حياً لجهاز الكشف عن الكذب المليء بالسيلولوز.)) وهذا اتهام مثير الانحراف للكاميرا ولنفسه. فالكاميرا التي تتفحص الوجوه باللقطات المكبرة، تلتقط كل التقلّصات والوخزات التي تكشف عدم صدق الممثل أو عدم إخلاصه. والراديو أنقذ ويلز على الأقل من أن يكذّبه مظهره. وآراؤه في هذا الأمر نستشفها من خلال تعليقه المتنافي مع الزمالة على إفريت سلون،زميله في مسرح ميركيوري، الذي ظهر معه في ((المواطن كين)) و ((رحلة إلى الخوف)) و ((سيدة من شنغهاي)) و ((أمير الثعالب)). لقد وصفه ويلز بأن ممثل إذاعي في المقام الأول لم يتعلم قط كيف يتحرك أمام الكاميرا حركة لائقة. وقال: إن هذا هو الذي دعاه إلى إسناده إلى تلك الدعائم الطويلة في ((سيدة من شنغهاي)). وإنه لتقويمٌ غريب، لأن الممثل الذي وجد صعوبة بالغة في التنقل بين الأوساط كان ويلز نفسه. إن قامته المائلة، وذراعيه المرفرفين، تجعله يبدو مضحك الارتباك وهو يفرّ من مسرح الجريمة في ((سيدة من شنغهاي)). وتزلّ به قدمه أثناء مبارزة في ((ماكبث))، ويكذّب الظن بالسمعة العسكرية للبطل. و أداؤه الأخرق أكثر من أي أداء آخر هو تبادل اللكمات مع الشرطي عند فراره من السجن بعد المحاكمة في ((سيدة من شنغهاي)). إن ارتباك ويلز يدلّ على توتر مجازفته في مواجهة الكاميرا. وذات مرة، تلافى تحديقها تماماً، واقترح أن يقدّم أداء إذاعياً في فيلم. ولما طُلب منه أداء دور بن يوسف في ((السيد)) للكاتب أنطوني مان، لاحظ أن الشخصية مسلمة، ولذلك لبس حجاباً طوال الأداء. لماذا لا يمثل ممثل بديلٌ كلَّ المشاهد، ويدع ويلز يضيف صوته إلى مدرج الصوت فيما بعد؟ و استأجر المخرج غير المتفاجئ شخصاً آخر.

ربما قال ويلز أنه يفضل جمهوراً حياً، ولكن الاتصال المباشر بإنسان آخر كان يوتّره، كما اكتشف الناقد في مجلة ((دفاتر السينما)) بيل كرون ـ أحد أكثر نقّاد أعماله تعاطفاً وتفهماً ـ عندما حاول في ١٩٨٢ أن ينظّم مقابلة معه. تخلّص

ويلز من لقاء كرون، وأصرّ على إرجائه إلى ما بعد سفره إلى نيويورك، مع أنهما كانا كلاهما في لوس أنجلس. و أنفق كرون بعد ذلك ٣٠٠ دولار على مخابرة من الساحل إلى الساحل. فأن ترجئ، وتكون صعباً، وتجعل الآخرين ينفقون المال، امتيازات ملكية للمشاهير، غير أن ويلز كان عنده سبب محزن أكثر. أوضح لكرون: ((إن لم أستطيع أن أرى وجهك، فلن أسليك بالأكاذيب العديدة.)) وهذه مفارقة، أو قلب صريح للحقيقة. فالصوت يستطيع أن يكذب، كما أثبتت على نحو ملتوٍ أدوار ويلز الكثيرة في الإذاعة، أو على مدارج الصوت في أفلامه. هل أراد ويلز حقاً أن يشفق على كرون بأن يضمن له أنه خارج مجال التنويم المغناطيسي، أم كان يحمي انكشافه؟ وفي الحالين، فإن الشرط المحبِط المتوتر كان يخدم مصلحته الأخلاقية: كان ويلز ميركيوري صاحب الضمير.



الفصل السادس

كورتز

بعد أسبوع على تقديم ((حرب العوالم))، قدّم ويلز مسرحية إذاعية مقتبسة عن قصة جوزيف كونراد عن الاستغلال الإمبراطوري: ((قلب الظلمة)) التي صدرت في ١٩٠٢. أخذ دور كورتز، المستعمر البلجيكي في الكونغو، والذي جُنّ عندما أدرك أن الأوروبيين متوحشون كالأفارقة الذين يستغلونهم وينهبونهم. ثم إنه سرد خلفية المشاهد، مع أنه سمح أن يؤدي روي كولنز دور راوي القصة الحقيقي، مارلو الذي يقطع نهراً متعرجاً لكي يلتقي كورتز، ويصغي إلى مونولوجاته المخبولة، وينقل خبر موته، ثم يعود إلى أوروبا المتحضرة ليروي الأكاذيب المزوقة. ولما انتقل ويلز إلى هوليود سنة ١٩٣٩، اختار أول ما اختار ((قلب الظلمة)) موضوعاً لفيلم. كتب السيناريو، وأعدّه، و وزّع أدواره. كان ينوي معالجة القصة بوصفها تيار وعي للكاميرا، مع دور مزدوج له، دور مارلو الذي ينظر من خلال العدسات، ودور كورتز الذي يُنظَر إليه. وأخيراً عزم على التزام دور مارلو الإخراجي، والذي ينبغي أن يبقى وراء الكاميرا، و لا يلمح إلا خيالاً في المرايا، أو الماء. وقبل أن يعثر على ممثل بديل ليؤدي دور كورتز، ألغت شركة RKO المشروع.

لم يثنِ ذلك عزم ويلز، فعمل نسخته عن ((قلب الظلمة)) سراً، و وزّعها بين أفلامه - ((المواطن كين)) و ((سيدة من شنغهاي)) و ((الرجل الثالث)). وبعد أكثر من أربعين سنة، سرّه أن يسّر به إلى سيناريو ((الحلقة النحاسية الكبيرة)).

وحين يقاطع بليك بيلارين حملته السياسية، ويفرّ إلى مراكش، يطمئن أحدُ الأصدقاء زوجَته قائلاً: ((إن مراكش ليست الكونغو، يا عزيزتي.. وأنت تتصرفين وكأن بليك قد ذهب إلى قلب الظلمة)). وبيلارين و ميناكر يسافران بالفعل إلى برّية الغريزة المتحررة، ثم يعودان عودة آمنة إلى الوطن - في نسخة كوميدية من قصة كونراد المتخشبة. وعند نهاية حياة ويلز، تحولت قصة كونراد إلى أسطورة حديثة، شائعة وثابتة. بدأت العملية سنة ١٩٢٥، عندما استخدم ت. أس. إليوت نداء ساخراً أطلقه ولد من أهل البلد: ((سيدنا كورتز. مات))، كعبارة صدّر بها قصيدته ((الرجال الجوف))، وكان ذلك إيحاء مقتضباً بأن رجال ما بعد الحرب قد جوّفهم ما كابدوه من تجارب، و واصلوا حياتهم في حالة اللاموت. إن كورتز - و هو سيدٌ أساليبُه فاوستية (تعتبر ((غير سديدة)) في ((القيامة الآن))، الفيلم الذي اقتبسه كوبولا من القصة) - يتحدث عن ((رعب)) غير محدد وهو يحتضر. ومع تقدم القرن العشرين، أصبح اعترافه تلميحاً إلى كل ما كان يقترف من أعمال سياسية مرعبة. كان ويلز قد أسهم في هذه الآخرة التأويلية. وثمة اقتباسات موجزة من ((قلب الظلمة)) في سيناريو ((حرب العوالم)) الذي كتبه هوارد كوش. وبين الملاحظات غير المتماسكة التي دوّنها كورتز، يكتشف مارلو أمرَه: ((أبيدوا كل المتوحشين!)) والعبارة تطرح احتمال الإبادة الجماعية، وتفضي إلى إفناء الأجناس الأدنى باستخدام العلم (وهذا يرتدّ على كروتز نفسه في ((القيامة الآن))، عندما يخبر رجال المخابرات ويلارد، وهو مارلو، أن كورتز يجب أن ((يُنهَى - أن يلحق به ضرر شديد.)) و عند نهاية البرنامج، يصف ويلز، وهو يؤدي دور الأستاذ بيرسون، رحلته عبر نيوجيرسي المدمرة. و هذا يجعله يشبه مارلو، سوى أنه لا يقطع نهراً إلى الغابة، بل يعبر نفقاً تحت نهر هودسون إلى مانهاتن. لقد عُكست حبكة كونراد: المتوحشون قاموا بالإبادة هذه المرة. وتتضمن ((حرب العوالم)) أكْل لحم البشر أيضاً، و ها هوذا رعب كورتز الشخصي، كما يشير كونراد. إن سكان المريخ يتغذون بالبشر الذين هم ((نمال صالحة للأكل)) في نظرهم. ويلتقي بيرسون رجل ميليشيا يرى أننا تخلّصنا من ((الموت، والأمم،

والحضارات، والتقدم))، ولكن لدينا خطة لمقاومة سكان المريخ. يقول مستعملاً قولة كورتز: ((نحن لن نتعرض للإبادة)).

ويتحدث في حماسة عن توجيه الإشعاع الحراري إلى سكان المريخ وسكان الأرض على السواء: ((سوف يجعل الناس يركعون. أنا وأنت، وقلة غيرنا - سوف تملك العالم.)) إن السيناريو يدعوه سترينجر (غريب فقط)، وهذه الصفة تُطلق على النازي المتنكر في فيلم ويلز ((الغريب)) الذي يشاطره الحلم بانتفاضة عسكرية. وبما أن بيرسون لا يرغب في العيش في هذا العالم الفاشي الفولاذي، فهو يهزّ رأسه وينصرف. وحين شرع ويلز في تخطيط فيلم ((قلب الظلمة))، كانت الحرب الأوربية مستعمرة، لذلك سمح لكورتز الذي يخبر مارلو أن بربريته تتهج ((نهج حكومتي))، أن يسجل هتلر في قائمة الزملاء: ((هناك رجل في أوروبا الآن يحاول أن يفعل ما فعلته في الغابة)). ويقال: إن كندلر في ((الغريب)) قد ابتكر الإبادة الجماعية التي مارسها النازيون، وحين يُسأل كيف سيحل مشكلة ألمانيا، يطبّق نهج كورتز، وينصح ((بالإبادة، حتى آخر طفل)). و أركادين يحرز النتيجة ذاتها بتوزيع الكحول. فهو يطلب من ضيوف حفلاته أن يشربوا ثلاث زجاجات فودكا كبيرة قبل أن يُؤذن لهم بالدخول. وفي الرواية تعيد راينا صياغة ملاحظات كورتز موضحة هذه العادة: ((إنها طريقته في القضاء على الضعفاء)). وهي توافق على أن هذه العادة هي اختبار أولي قاسٍ، ولكنها تعرف أن أباها ((فيه شيء من التوحش)). إن فان ستراتن يضع هذا الغول الروسي في غابة كونراد عندما يصف صوته ((المنخفض على نحو غير إنساني))، مثل بربرة ((الكهنة البدائيين... أثناء ممارسة طقس دموي.))

كان التأويل بالنسبة إلى ويلز مسألة صلة مختارة. فبعد اكتشاف هواجسه في القصص التي يعدّلها، كان يشعر بالتواطؤ مع الكاتب. وهذا ما خوّله إعادة كتابة تلك النصوص، وجعلها أكثر ارتباطاً به، إذ أن الكتاب أو المسرحية قد كان يتمكن، بالتحايل من اكتشاف ذواته الأخرى فيهما. ولكن ماذا وجد من نفسه في ((قلب الظلمة))؟

يحاول مارلو وهو يقطع النهر إلى كورتز في قصة كونراد أن يتصور هذا الرجل الذي يبدو صيته - خيراً كان ذلك أم شراً - ذائعاً أكثر من صيت أي إنسان. تصور أن كورتز ((صوت))، وكأنه ويلز وهو يهمس تحريضه في الإذاعة. يكرر كلمة ((صوت)). ((كان أقل من صوت بكثير.)) وحين يسمع ذلك الصوت يبدو له غريباً ((مثل صوت نفير)): إن ذات كورتز قد كبّرتها مكبّرات آلية. يتذكر أحدهم بلاغته، فيقول: ((كان يكهرب الحشود الضخمة))، تماماً مثل ويلز أثناء الدعاية للقضايا الليبرالية. وفيما بعد يصدر كورتز صوتاً أمراً لكي يحمي مارلو من ((مشعوذ)) أو ((ساحر)) يتهدده. كان هذا دوراً آخر يناسب ويلز، بما أن مارلو يدعو الكاهن ذا القرون: ((ذلك الشبح - هذا الشيء المتجول المعذَّب)). كان كورتز قد ((تعلم فنوناً شيطانية)) مع خليلته السوداء، و ويلز قد شغف في هذا الوقت بالعلاقات الجنسية مع الاستوائيات الغربيات عندما أُغرم بالممثلة المكسيكية ديل ريو التي أدت رقصة المرأة القطة (مع شاريين كاملين) في حادثة الملهى في ((رحلة إلى الخوف)). وفيما بعد حذا حذوها حشد من راقصات السامبا البرازيليات، وليناهورن في هوليود. وحين كان يؤدي في أفريقيا الشمالية سنة ١٩٤٩ دور قائد عسكري في فيلم هنري هاثاوي ((الوردة السوداء))، غازل امرأة من البربر. واختياره إيرثا كيث بوصفها الشيطانة التي تشخّص هيلين الطروادية في ((الزمن يعدو)) لم يكن مصادفة. إن مدير محطة وسيطة على النهر يرى مارلو شيطاناً من ورق معجّن. ولقد تقّصد ويلز أن يجلب شيطانه الخاص من مسرحية كريستوفر مارلو لاصطحابه في رحلته: أعطى جاك كارتر دور مدير الدفة.

إن الوحشية تدّمر كورتز. فالغابة تؤثر فيه، كما أثّر الشيطان في فاوست، حين ((تغري روحه الجامحة بأن تتجاوز حدود المطامح المسموح بها.)) ومرة أخرى يَثْبت أن مرجع ويلز يتصف بالقدرة على التنبؤ، كما في قراءته أطوار العمر عند شكسبير. لقد وضعته مهمته البرازيلية في ١٩٤٢ في موقع خطر مثل موقع كورتز. أخبره نيلسون روكفلر أن ((واجباً وطنياً)) يدعوه إلى صناعة فيلم من أجل

دعم سياسة الولايات المتحدة في أمريكا الجنوبية، مثلما أُوفد كورتز إلى أفريقيا من أجل غاية نبيلة هي تحضير الوثنيين (مع أن الهدف الفعلي هو تخزين العاج). تصرف ويلز في البرازيل مثل طاغية طائش متوتر الأعصاب، وكان كونراد قد تنبأ بإحدى حماقاته الفظة. وفي القصة يعلق مارلو بازدراء على كورتز الذي ((تمنى أن يستقبله ملوك في محطات القطار وهو عائد من مكان مجهول)). ولما عاد ويلز بالطائرة من ريو، انتابه غرور مماثل، فكما حطّت طائرته في مطار، ثار ثائرته إذ لم يرحب به موظفون رفيعو المكانة من الولايات المتحدة. لقد منحه رعاتُه من الحكومة رتبة عميد فخرية، وهذا الادعاء أثّر في نفوس الموظفين البرازيليين. وبعد العودة إلى الولايات المتحدة، حاول أن يتابع أداء الدور، وكان لابد من تذكير مذّل بأنه مازال مواطناً.

إن مارلو في قصة كونراد يتفحّص لغز كورتز تفحص المتشكك، ويتساءل إن لم يكن مجرد تقوّلات. من المفترض أن يكون ((عبقرياً عالمياً))، مثل ويلز ـ على أن ويلز أصرّ من موقع الدفاع على المصطلح لم يُطلق عليه إلا استخفافاً به، و أوضح أن إستوديو RKO قد وعده، حين كان يسعى إلى التخلي عن التعاقد معه، بأن يكتب على بطاقة العنوان لقب ((رجل استعراضي))، لا عبقري)). ويتساءل مارلو عن حرفة كورتز: هل كان فناناً، أم موسيقياً، أم صحفياً، أم خطيباً محرضاً للغوغاء؟ لقد كان متعدد الشخصية. وكل ما سوف يعترف به مارلو الحاقد هو أنه كان ((رجلاً مرموقاً)).

يؤدي مارلو عملاً من أعمال الشعوذة بإصراره على القول: إن كورتز ((ليس وثناً لي)). و وفرة ذوات ويلز المتنازعة كانت تعني، بعد أن قسّم نفسه بين الرجلين، أنه لا يستطيع أن ينفي ما نفاه. ففي ١٩٤٥، أعاد اقتباس ((قلب الظلمة)) للإذاعة، وأدى دور الرجلين. لقد ضَمِن مارلو معتقدَه الليبرالي، كما فعل بروتوس، في حين مثّل كورتز في الغابات النائية المعزولة استبدادَ أساليبه العملية. كان ويلز يبلغ المراد بالمكر ـ كما حدث عندما بدأ فيلمه ((المواطن كين))

من دون موافقة الإستوديو. إذ ادعى أنه كان يقوم باختبارات ليس غير - أو بالاستعانة بالغضب المتوّعد. كان تهتكه يروّج حديثه، والمجتمع يتحمل مثل هذه التصرفات الغريبة من الفنانين، إلا أن التصرف ذاته يبدو سيء القصد عند انتقاله من العبث المسحور للمسرح أو الاستوديو. إن كورتز يخبر مارلو في سيناريو ويلز: ((أنا أول ديكتاتور مطلق.)) وهذه الملاحظة كثيراً ما أعاد ويلز صياغتها عند وصف تعاقده مع RKO. وقال لـ ((دفاتر السينما)) في ١٩٦٤: إن أحداً قبله لم يتمتع بمثل ما تمتع به من سلطة مطلقة)) داخل نظام هوليود. وأضاف مع وخزة ندم: ((كان لي نفوذ كبير جداً.)) ورغم هذه الهواجس، فقد صرح في مقابلة ١٩٨٢ مع BBC أنه ((مخرج مطلق السلطة)) لـ ((المواطن كين)). وحاول أيضاً أن يوسّع سلطانه الشخصي باقتراح مؤداه أن مانكويكز الذي كتب السيناريو معه يجب ألا يظهر اسمه على الشاشة. يقول ليلاند، صديق كين: إنه ((كان خائب الأمل في العالم، لذلك شاد عالمه الخاص - مَلَكيّة مطلقة.)) وعند استرجاع ماضيه، كان ويلز يرى إستوديو RKO موطنه السعيد. قال في المقابلة مع BBC ذاتها: ((لقد جلبت معي كل ممثلي مسرح ميركيوري، لذلك كان لي عالمي الصغير الخاص)). والطغاة الذين يستفيض كين في الحديث معهم عن جريدة النعي السينمائية يتصورون أيضاً أنهم فنانون يمارسون سلطة وحيدة القطب مثل سلطة ويلز. لقد صمموا الدولة، وعاملوا التابعين لها معاملة المستأجرين المرتدين لباساً خاصاً في مشهد حاشد. ومثل كين، كانوا مغرمين بالتماثيل التي تثبّت الجسد الإنساني في وضعية الامتثال المنتصبة.

واصل ويلز رواية القصص عن عشاق للفن ذوي مطامح فاشية، بما أن هذه القصص تتضمن سيَراً ذاتية. ولكن مسرحية ((دماغ دونوفان)) التي أذيعت سنة ١٩٤٤ قد عرضت شيئاً متبايناً. فالطبيب باتريك كوري الميّال إلى تجارب الجراحة الغامضة، ستنقذ دماغ دونوفان الثري المصاب بجنون العظمة، والذي لقي مصرعه في حادث تحطم قطار. يواصل الدماغ إرسال الأوامر بشفرة مورس

عصبية، ويرغم كوري على أن يأتمر بأمره. إن كوري هو فرانكشتاين وقد اجتاحه وحشه نفسياً. و هو يعلم أن دونوفان كان يموّل ثورة، ويتطلع إلى ((الهيمنة على العالم))، ويتصوّر نفسه ((الحاكم المطلق على البشر جميعاً)). يؤدي ويلز الدورين كليهما مستخدماً صوتين مختلفين - صوت خفيض واضح متوتر لكوري، وصوت حلقي أبحّ لدونوفان. يتراءى في العقل الحالم للمثقف المحايد ((خيال شرير)) استحثه دونوفان: يتخيل كوري ((عملاقاً شاباً يذرع الأرض)). لقد استعملت حملة التسويق إحدى صور ويلز و هو منفرج الساقين مثل العملاق الذي شُبّه به قيصر من المتآمرين عليه. لقد أطبق قبضتيه كالمحارب، وتعالى فوق حشود رعاياه المتضائلة. وفي بعض الأسواق الأوروبية، كُتب العنوان المترجم تحت الصورة: تُرجم إلى البرتغالية OMundo A seus pès، أي ((العالم تحت قدميه)). إن كوري يرى خطة دونوفان ((باليه كونية هائلة يترأسها شاب عملاق))، وتشهدها شعوب العالم - يجمعها واضعو الألحان الراقصة في اجتماعات نورمبرغ الحاشدة، أو بوسبي باركلي في حفلاته الراقصة المكرورة.

إن مواهب ويلز الموسوعية قد جعلته، إذا شئتَ، عبقرية عالمية في الفن. وفي السياسية، فإن إصرار رجل واحد. على التحكم العليم بكل شيء - تعززه الكاميرات، ومكبرات الصوت، و وسائل مراقبة أخرى، إضافة إلى القدرة السحرية على تغييب المرتابين - يخلق نظاماً شمولياً.

ورغم اشتهار ويلز بالتبذير، فهو لا يدع شيئاً يتبدد عندما يتعلق الأمر بالأفكار. فما إن أوقف الإستوديو ((قلب الظلمة))، حتى اقترح ويلز عملاً آخر يروي القصة ذاتها. كان مصدره هذه المرة ((المبتسم ذو السكين))، وهي رواية مثيرة للكاتب نيكولاس بليك (الاسم المستعار للشاعر س. داي لويس). والقصة كانت مما يرويه دائماً: قصة بحث - مثل بحث مارلو عن كيرتز، أو الصحفي ثومبسون عن كين، أو فان ستراتن عن أركادين. ولكن في حين يعرف مارلو وثومبسون وفان ستراتن عما يبحثون، فإن المحقق في ((المبتسم ذو السكين))

يبحث عن رجل يعيش متخفياً. فبعد أن فرّ هذا الرجل إلى داخل حزب سري، فإنه الآن يخطط لتمرد عسكري في إنكلترا ما قبل الحرب. إنه يجسّد المفهوم الفاشي عن ((الإنسان الفائق))، والذي بقي عزيزاً على ويلز على الرغم من ارتباكاته العقائدية: قال سنة ١٩٥٨: إن ((لمسة الشر)) فيلم عن ((الكائن الفائق))، لأن فارجاس ((إنسان فائق)). ويقول مساعد كاهنٍ في ((المبتسم ذو السكين))، و هو يناقش خطة القائد المجهول: ((لا يستطيع القيام بذلك إلا رجل عظيم)). ويحار المحقق السري في فكرة ((العبقري المجهول)). ألا تتضمن العبقرية إعلاناً وقحاً عن الذات، مثل عبقرية كورتز أو ويلز؟

واستخدم الأستوديو حق النقض مرة أخرى، ولكن ويلز تمسك بالفكرة، فكرة ((ديكتاتور المستقبل)) المتستّر، وأنجز نسخته عن الرواية بعد ست سنوات، وسماها ((الغريب)). إن رجل التحري في ((المبتسم ذو السكين)) امرأة اسمها جورجيا سترينجويز، أراد ويلز - على خلاف رأي الإستوديو السديد - أن يعطي الدور للممثلة لوسيل بول. تذكّر هذا عندما كان خلاف عاكفاً عن فيلم ((الغريب))، حيث اختار أولاً آجنس مورهيد لأداء دور رجل بوليسي سري. و ويلز الذي كان يكنّ احتراماً حذراً و حاشياً للحس السليم، والفهم الحدسي، الذين تمتاز بهما النساء، كان يعلم أن المرأة هي المرجحة أكثر لاكتشاف خفايا الإنسان العظيم. إن ماكبث تسيطر عليه زوجته، وديدمونا تعامل عطيل معاملة الطفل الكبير. ولكن المنتج المتطفل قد تغلّب مرة أخرى، وأعيدت كتابة الدور للممثل إدوارد ج. روبنسون.

إن حبكة ((المبتسم ذو السكين)) تتكشف عن مرشحين لمنصب فوهرر متربص، وكلاهما شخصيتان ويلزيتان مثيرتان للاهتمام. والذي تحوم حوله الشبهات أولاً. مشعوذ حديث يتبع الأصول العلمية، أو فاوست آخر اختصاصُه السري هو علم الجرائيم. يطرد زملاؤه الأستاذ هارجريفز ستيل لأنه ((طبيب دجال)) أو ((ساحر صغير))، والرجل ((مغرم بالمظاهر، فحين تدخل إلى المختبر،

يبدو لك في ردائه الغريب كأنه خيميائي قديم.)) ولكنه، بدلاً من تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، يحضن جراثيم الكوليرا و السلّ و الطاعون، ويعدي بها من خون القضية. وحين تحضر جورجيا أحد الاجتماعات الفاشية السرية، تقارن هذه الديانة، وطقوسها البالية، بملهاة مفلسة. ويذكّرها جوٌّ الاحتفال ((بالصوفية الغريبة المدعية البالية التي يمكن أن تتغلب على الدين... في حال انحطاطه.)) لعل هذا الوصف يصح على كاجليو سترو، صاحب الرموز الماسونية غير المناسبة. ولكن المحاكاة الساخرة تتطابق مع الحقيقة، بما أن الرايخ الثالث كان نظاماً بيروقراطياً قاسياً، ومغامرة في غير زمانها كان إسباغ الطابع المثالي عليها جنوناً. ويبدو أن القاضي في ((الغريب)) يستعيد وصف جورجيا و هو يفكر في ما يُشاع عن انبعاثٍ نازي في ألمانيا بعد الحرب: ((الرجال يتدربون في الليل، وأماكن اجتماع تحت الأرض، وطقوس وثنية.)) وأثناء دفن كورتز، يتأمل مارلو، بطل رواية كونراد، في ((الكراهية الغامضة للأسرار التي سبر غورها)). وخلال ١٩٤٠، كانت تلك الأسرار أساس عقيدة سياسية، و ((الحزب المتطرف)) الذي كان يمكن أن يقوده كورتز قد اكتسب اسماً، كما يقول أحد أقربائه على نحو غامض.

إن جورجيا في الرواية، تعتبر لورد شلتون كانتيلو طاغيةً محتَملاً لأنه ((كان ميالاً إلى خداع نفسه في مجال البطولة، ومخلوقاً من المادة التي خُلق منها الطغاة)). إنه يخدع نفسه لأنه ((لم يستطع قط أن يرتاب... في حقيقة كلماته.)) و هذا التبصر أفاد ويلز كاحتجاج: إن نكران الذات، والاعتراف بالخداع قد كانا سبيلاً إلى التأمين الأخلاقي والسياسي. و رغم ذلك، فإن التعديلات التي أجراها على الرواية قد قرّبت كانتيلو منه. إن كانتيلو ملاح جوي تجريبي، ولما أمْركَ ويلز بيئة الرواية، طابق بينه وبين هوارد هيوز الذي كان قد طار حول الأرض سنة ١٩٣٨، وبذل جهداً فائقاً لكي يطيّر ((إوزته الأنيقة)) المتثاقلة. وبعد أن أُرغم هيوز على البقاء على الأرض، أصبح معتزلاً كارهاً للبشر، فأقام في فندق غرفة محكمة الإغلاق، مهملاً شعره وأظافره، ومتناولاً طعامه من صحون

معقمة، وفي F. for Fake، يرفع ويلز طرفه إلى معقله العالي على سطح فندق من فنادق لاس فيجاس وكأنه يحدّق من خلال سياج زانادو إلى شبيهه المحجوب. وكما أخبر كيث باكستر، فإنه قد أصبح في هذه المرحلة ((هوارد هيوز السينما.)) لم يكن هيوز في ((المبتسم ذو السكين)) ذلك الرجل العنيف الناقم. ولكن بما أنه طيار، فهو ديكتاتور تقنيّ تعوّد التفوق. و ويلز كان يعلم كل ما يتعلق بهذا الاقتناع البالغ الضرر، مهما كان مخلصاً في استنكاره. لذلك رأى الديكتاتور يخرج من أهل حرفته: يتنبأ السيناريو أن الفوهرر الأمريكي سوف ((يظهر مثل نجم سينمائي، وسوف يحبّه جميع الناس.)) واعتقد ويلز أن هناك ضوابط في السياسة الأمريكية، فقبل أن يكبح مطامحه. قرر ألا يترشح لمجلس الشيوخ سنة ١٩٤٤، لأن ذلك لم يكن إلا تدريباً على محاولة تالية ليصبح رئيس إدارة. إن كين يتزوج ابنة شقيق الرئيس، ويريد أن يجعلها زوجة رئيس. لم يجرؤ ويلز على ترجي النتيجة ذاتها: كان مقتنعاً بأن الممثل المنفصل عن عمله لا يمكن أن يكون رئيساً منتخباً. ولقد تبسّم آسفاً عندما أثبت ريجان أنه على خطأ. ولكنه كان على صواب فيما يخص هيوز الذي وطّد بعد الحرب إمبراطوريته الهوائية بتأسيس شركة طيران TWA، وبيع شركة RKO. إن نسخ كورتز الأمريكية لم تعد تحتاج إلى الاعتماد على الاستئصال. فلقد استولى ملوك المال، من مثل هيوز وهيرست، على السلطة من خارج السياسة، لأنهم امتلكوا وسائط الاتصال.

حين نُفذ فيلم ((المبتسم ذو السكين))، نقل قصة كونراد من أمريكا إلى أمريكا اللاتينية، وحاول أفلمتها بين عاميّ ١٩٤٠و ١٩٤٢، مستخدماً هذه المرة ذريعة له رواية آرثر كالدر ـ مارشال ((الطريق إلى سانتياغو)). أعدّ سيناريو، وأعطاه عنواناً مرتجلاً هو ((ميلودراما مكسيكية)). وكانت النتيجة مرة أخرى ((قلب الظلمة)) بطريقة أخرى ـ رحلة عبر الغابة بحثاً عن فاشي يخطط للإطاحة بالحكومة الثورية المكسيكية، و إقامة نظام شمولي على غرار الرايخ الثالث ومموّل منه. حسّن ويلز حبكة كالدر ـ مارشال، وعمّق طابعها الشخصي

(على الرغم من التنازلات الخفيّة المعهودة). ترسل الرواية صحفياً - يشتكي من أنه مجرد مراسل لوكالة أنباء، ((مكبرات صوت لعين)) إلى مخفر أمامي في غابة، حيث يقايض النفط سراً بالأسلحة الألمانية، في حين يقيم في مدينة مكسيلو العقل الفاشي الموجه، ليونل ترانزت الذي يشعر بأن ((قتل إنسان عمل إلهي)). إن مارلو لا يرتحل من أجل لقاء كورتز، فلقد عرفه منذ البداية من غير أن يرتاب في مكائده. وكأنما ويلز يتلقى التلميح إلى مكبر الصوت، فيضع محطة إذاعة في الغابة، ويحمل كورتز الذي أُعطي اسما رناناً هو كيلار على بث دعاية مضللة من هناك، مسمياً نفسه السيد إنجلاند. كان على ويلز أن يؤدي دور رجل فاقد الذاكرة يُظن أنه كيلار. يرتحل لاكتشاف هويّة الخائن الحقيقية، فيلقي كيلار القبضَ عليه ويعذّبه. وبعد أن يفلح في الفرار، يتولّى أمر الإذاعة، ويذيع تحذيراً من انقلاب. ويزعم على الهواء أنه يحمل قنبلة زمنية سوف تفجّر الذخائر التي خزّنها الفاشيون، والساعة تتكّ بلا توقف خلال خطبته، كما في ((حرب العوالم))، ثم تنفجر انفجاراً مدوياً. هل ضنَّ ويلز بحياته من أجل قضية؟ لم يفعل ذلك في حقيقة الأمر: فقد انتهى الفيلم، مثل برنامج ((حرب العوالم))، باعتراف بأنه خدعة، إذ ظهر ويلز بعد الانفجار حاملاً، وهو يضحك، ساعة منبّهة قبالة مكبر صوت.

وبما أن ويلز هو نظير كيلار، فإن فرصة أخرى تسنح له لأداء دور كورتز، رغم أنه سرعان ما يرتد إلى دور مارلو باطمئنان. ومع ذلك فإن الانحراف الأخير الذي يدخله على حبكة كالدر - مارشال يعقّد المسألة. إن فيلم ((قلب الظلمة)) ينتهي بكذبة، عندما يخدع مارلو ((الخطيبة)). وكان لا بد أن ينتهي فيلم ((ميلو دراما مكسيكية)) بخدعة، كما يخدع ويلز أمة كاملة. لا شك في أنه قد استحسن خاتمة ساخرة للانقلاب الفاشل في رواية كالدر - مارشال. فالجنرال توريس، ديكتاتور المستقبل الذي تضفي عليه مشيته المتهادية مظهر ((ضفدع ديزني))، يفرّ إلى لوس أنجلس، وترانزت يسخر من أن هيرست ربما يدعوه إلى قضاء عطلة نهاية الأسبوع في سان سيميون.

لقد أثّرت رواية ((قلب الظلمة)) في موضوع فيلم ((المواطن كين))، وفي بيئته، وفي شكله في المقام الأول. فخلال الوقت الذي بدأ فيه ويلز يؤفلم ((المواطن كين))، كانت زانادو تحتضن ذكريات المناظر الطبيعية الخلابة التي سافر عبرها في طريقه إلى هناك ـ بلد كالدر. مارشال الحار، وكونغو كونراد قبل كل شيء. بما أن ضيعة كين سَبِخة وعفنة فقد تكون مركز ملاريا يترأسه كورتز. يطلب ليلاند من كين وكأنه كورتز: ((أبحر إلى جزيرة مقفرة وتزعّم القرود))، وقد فعل ذلك تماماً، وهذا قد سوّغ استخدام ويلز مواقع تصوير لجزيرة Skull تبقّت من فيلم ((ابن كونغ)) الذي أنجزه إستوديو RKO. تعاين قرود الشيمانزي حديقة كين الكثيرة الأعشاب من داخل أقفاصها، وتتشاجر وتتعاضّ تماسيح القاطور في حفرة. وترفرف المفترسات الجلدية الأجنحة عبر النباتات النامية تحت الأشجار خلال النزهة المضاءة بالمشاعل. ربما تكون هذه التشابهات مصادفة. ولكن التشابه مع ((قلب الظلمة)) واضح تماماً في بنية قصة ويلز. وشأن قصة كونراد فإن الفيلم هو سلسلة من التقارير الذاتية المتحيزة المختلطة التواريخ عن شخصية لا وما ينطق به كورتز وكين عند احتضارهما يجعل لغز كل منهما. فحين يصرخ كورتز صرخة صادرة من القلب: ((الرعب! الرعب!))، يسأل مارلو: ((هل عاش حياته مرة أخرى بكل تفاصيل الرغبة، والإغراء، والاستسلام خلال تلك اللحظة الأهم من المعرفة الكاملة؟)) وطيلة الفيلم يسأل السؤال ذاته المراسلون الذين يحاولون أن يفسروا شهادة كين الوحيدة الكلمة: ((Rosebud)). والمحقق ثومسبون الذي يؤدي دوره وليام ألاند يعبر عن شكّه عندما يُسأل عنها: ((أنا لا أعتقد أن أي كلمة يمكن أن توضح حياة إنسان.)) وهذه اللاأدرية تمكّن ويلز من تحطيم وهمه. إن راوياً معوّلاً عليه قد سمع كورتز يقول: ((الرعب!))، ولكن كيف يعرف الصحفيون ما تفوّه به كين وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، بما أن الغرفة لم يكن فيها أي شاهد؟ إن ريموند، كبير الخدم الذي يؤدي دوره بول ستيورات يقول: إنه سمع لهاثه الأخير، ونحن نعلم أنه لم يكن في الغرفة. ها هي الأسطورة قد

أخذت تنمو، والناس يكتبون أنفسهم فيها. وريموند يُضعف الثقة به كراوٍ ومفسّر عندما يقال: إن كين ((قد قال كل الأشياء التي لا تعني شيئاً)). فهل يُعَزى المعنى بعد الحادثة من دون أي فرصة لليقين؟ ها هوذا ما يوحي به كونراد في ((لورد جيم)) عندما يقارن بين الشهادات المتناقضة للمتفرجين الذين لم يرَ الواحد منهم إلا ذرة من الحقيقة المراوغة.

ومن ((قلب الظلمة)) غير المتحققة وغير المنسية نشأ أيضاً فيلم ((سيدة من شنغهاي)) الذي بدأ ويلز العمل عليه سنة ١٩٤٦. غيّر سيناريو ويلز بيئة البداية في قصة كونراد: جعل البداية في ميناء نيويورك بدلاً من التقاء البحارة الكبار في حوض لندن. من هنا يبدأ فيلم ((سيدة من شنغهاي)) بلقطة محددّة لجسر بروكلين، ويتحول أوهارا إلى شخصية كوناردية: بحار ميّال إلى التأمل، وعُرضة لأشراك النزول إلى اليابسة. والتداخل الأشد تأثيراً بين المشروعين هو الاسم الذي أطلق على خطيبة كورتز التي لا اسم لها، والتي يحكي لها مارلو أكاذيب مهدئة عن نهايته. وتكريماً لها يعيّن كونراد شخصيتها بأنها ((الخطيبة))، المرأة التي تنتظر وتبكي في المنزل. غير أن ويلز قرر أن تدعى إلزا، وقد أورثت هي هذا الاسم للسيدة التي من شنغهاي.

وثمة فرق بين الاثنتين. إن إلزا في الفيلم الأخير، وهي شقراء باردة جداً تؤدي دورها ريتا هوراث، ليست بلا أي ريب ((خارج اللعبة))، كما ينبغي للنساء أن يكن بحسب قول للنساء أن يكن بحسب قول كونراد ـ بعيدات عن النزاع، ومتوقيات من الانخراط في السياسة. وفي الرواية، يطلب كورتز من مارلو أن يبلغ الخطيبة السلام، ولكن مارلو ـ الذي يناصر قصص النفاق في الأخلاق الاجتماعية ـ يعفيها من ((الرعب))، ويقسم أن كلماته الأخيرة كانت عنها. و ويلز لم يحبذ هذه الرأفة الرقيقة. ففي ((الغريب))، نجد أن ماري (لوريتا يونغ) التي تزوجت كندلر وهي مفعمة بالثقة، يُعرض أمامها فيلم وثائقي عن النظام الصناعي الذي ابتكره من أجل قتل اليهود. ويوضح اختيار السيناريو للكلمات أن

هذه الخطيبة لا ينبغي حمايتها من الحقيقة. فهي تسأل: ((لماذا تريدني أن أرى هذه الأهوال؟)) لقد اقترح ويلز في اقتباسه ((قلب الظلمة)) خاتمة بارعة ومختلفة عن خاتمة كونراد المراوغة الرحيمة. كان على كورتز في الفيلم أن يهب مارلو خطيبتَه عند الافتراق، وكان المنتجون مستعدين لدعم ((قلب الظلمة)) كقصة مغامرات في المنطقة الاستوائية الحارة تؤكد على نحو لا يصدق فحولة ويلز الأسمر. وهذا المثلث يتعقد تعقيداً ممْرضاً في ((سيدة من شنغهاي))، حيث يَقْبل بانيستر المقْعد العاجز أن تغري إلزا أوهارا، وأن يستخدمها كطُعم أيضاً.

أفْلم ويلز سلسلة موجزة من الأحداث من ((قلب الظلمة)) عندما يبحر اليخت في ((سيدة من شنغهاي)) من شاطئ المكسيك في طريقه من نيويورك إلى سان فرانسيسكو. وفي الرحلة عبر النهر الأفريقي، كان على مارلو في فيلم ويلز أن يودع إلزا في المحطة الثالثة، ويواصل السفر وحده لمقابلة كورتز. وفي الفيلم التالي، ترفض إلزا أن يتركها وراءه، بل هي توجه اليخت معتمرة قلنسوة بَحريّة مائلة كالقراصنة. وعلى مبعدة من الشاطئ المكسيكي، تصرّ على التوقف للتنزه حيث يزدحم نهر الغابة بالزوارق، ويتثاءب تمساح حاقد في الماء المغطى بالغثاء. والنزهة عند كونراد أكثر إيحاء لأنها جرت على الشاطئ. لماذا ينبغي لهما أن يستكشفا النهر الخطر؟ لِمَ لا يرسوان في الشاطئ؟ كان ويلز يحرف شخصياته عن سبيلها بالمعنى الحرفي لكي يلمّح إلى ((قلب الظلمة)). ومثل هذه الانعطافات الاسترجاعية قد أصبحت عادة. فالسفينة في ((رحلة إلى الخوف)) تبحر عبر بحر إيجه، إلا أن خط رحلتها متراجع مثل رحلة مارلو عبر الكونغو، فبطل رواية إريك أمبلر (التي استند إليها سيناريو ويلز وجوزيف كوتن) يتعلم خلال الرحلة أن ((الحضارة قد كانت كلمة... وهو مازال يحيا في غابة)). والنازي القديم الذي يؤدي دوره كونستانتين شاين في ((الغريب)) يفرّ من السجن في ألمانيا، ويشق طريقه إلى نيو إنجلند، مع توقف في أمريكا الجنوبية. وأفلم ويلز سلسلة طويلة تظهر ميناليك يتسلل في أزقة مدن إستوائية قذرة، ولكن الإستوديو أهملها. ربما

لم تكن ذات صلة بالحبكة، ولكنها أتاحت لكورتز المتجسد مرة أخرى أن يجلب الغابة معه إلى خمائل كونيكتكت.

وأدى ويلز دور كورتز مرة أخرى في ((الرجل الثالث)) مستفيداً من استحواذ قصة كونراد على جراهام غرين. لقد اعترف غرين بما يدين به للقصة بإطلاق اسم كورتز على احد أصدقاء هاري لايم، وهو بارون ماكر يربّي كلباً متملقاً، وفي رواية ((إنها ساحة قتال))، يردّ أبوانِ الدينَ ذاته، إذ يسميان ابنهما كونراد إحياء لذكرى بحار تاجر كان يقطن عندهما. إن بارون كورتز الذي يؤدي دوره إرنست دوتش هو الناطق باسم هاري لايم بعد موته، وحين ينقل كلماته الأخيرة إلى هولي مارتنز، صديقه المخلص، يعيد صياغة الكذبة التي رواها مارلو في نهاية ((قلب الظلمة)). إن مارلو يؤكد للخطيبة أن ((آخر كلمة لفظها كانت ـ اسمكِ)). و مارتنز الذي يؤدي دوره جوزيف كوتن هو الآن المقصود الذي يحاول بارون تخفيف صدمته وحزنه بالقول: إن لايم الذي مات في الشارع ((كان يفكر فيك حتى آخر اللحظات.)) يسأل مارتنز: ((ماذا قال؟)) فيرتبك كورتز ويعترف قائلاً: ((لا أستطيع أن أتذكر الكلمات تماماً)). وفيما بعد يتخذ مارتنز دور مارلو، ويتحداه آنا (أليدا فالي)، خطيبة لايم الحقيقية، أن يروي الكذبة العاطفية ذاتها. وفي مطعم المحطة، يحاول مارتنز أن يعيدها إلى القطار بالملاطفة، فتقدر بالحدس أنه قد رأى لايم. تسأل: ((هل قال شيئاً عني؟ أخبرني.)) فيجيب هولي الذي لا يريد أن يكشف أن لايم قد أفشى سرّها للروس: ((أوه، الأشياء العادية)). تهتز ثقة الخطيبة هذه المرة، فتسأل: ((لماذا تكذب؟)) إن لايم، رغم لطافة أصدقائه المخلصين، هو كورتز الذي تنقذه لا أخلاقيته المتكبرة من معاناه أهوال جرائمه.

إن المطابقة الأكثر اضطراباً بين ويلز وكورتز تردُ في وصف ماكليموار الرائع له في مذاكراته ((من أجل هيكوبا)). لا يذكر المقطعُ ((قلب الظلمة)) و هو يسترجع تدرب ويلز على المسرح في دبلن، بل تطغى عليه بدائية القصة. إن ويلز

الذي يقهقه ساخراً بعد سرد كل تلك الانتصارات الخيالية المبكرة، يطلق ما دعاه ماكليموار ((نوبة ضحك مسعورة))، وهذه العبارة التي تتكرر في ما كُتُب عن الرجل وعمله. تشير إلى ضرب من الهذيان و الخبل. تلتمع أسنانه، و تتراجع عيناه في المحجرين، و يتجعد جبينه، ويخرج فجأة من فمه مثل صلّ ((لسان كبير شاحب)). و ماكليموار حين وصف ضحك ويلز في نبذة عنه كتبها بعد خمس سنوات في أواخر ١٩٥١. قال تينان: حين بدأت نوبة الضحك، ارتفع كتفا ويلز مثل حليب يغلي، وأطلق دخاناً ((مثل بركان مستيقظ)). وفي نبذة أخرى كتبها سنة ١٩٦١، حاول أن يرسم صورة أخرى مفزعة المهابة، فشبّه ضحك ويلز بأنه ((لا يقاوم مثل شلالات نياجرا)).

ولعل ماكليموار الذي راقب ويلز وهو يمثل خلال موسم دبلن الأول، كان يملك الوسائل التي وطّد بها كورتز حكمه في البرية البعيدة عن الحضارة. ((إن شيطان الاستعراض)) قد جعل ويلز يتصرف ((تصرفاً شريراً قاسياً))، معذّباً ومضطهداً الجمهور الذي احتقره، ثم ((يطلق قهقهته الغابية)) مثل فيل شموس. وعند استدعائه من وراء الستار، تفجر من خلال شفتيه اللتين تشبهان ((نباتات استوائية قاتمة)) الضحكُ ذاته ((مثل نار في الغابة)). وفي مقطع آخر، يتذكر ماكليموار لقاءه مع ويلز على أحد أرصفة مانهاتن عندما وصل مع إدواردز من أجل موسم الصيف في مدرسة تود سنة ١٩٣٤. انتفخ مضيفهما وارتفع مثل شجرة بدائية تسارع نموها تسارعاً غير طبيعي. ومع أن مدينة نيويورك المهندسة المكتنة كانت ترتفع خلفه عالياً، فإن ماكليموار قد رأى ويلز مثل ((غابة تتضاحك وتتثاءب.))

يقارب ماكليموار، في وصف ذلك الصيف، الشغب الشرير الذي تتصف به طاقة ويلز، ويجد فيها تعبيراً عن الشخصية القومية. لقد أدّى ويلز في تود دور سفنجالي، المنّوم المغناطيسي في رواية ((Trilpy)) للكاتب جورج دو مورييه، غير أنه أساء الحكم المزاج العاطفي للعمل. وبما أنه لا يعرف شيئاً عن ((الحب

والألفة))، فقد حوّل الشخصية إلى ((بربري مكفهر)) - وبذلك جعله، في رأي ماكليموار، صورة ذاتية. و ويلز الذي أدرك فجأة أن ماكليموار قد شاهده على أرضه، جسّد بربرية بلده الفتيّ الهادر. وحين يتذكر ماكليموار ذلك، يصل إلى استنتاج حكيم مؤداه أن ويلز ((لم يعثر بعد على صنعته الحقيقية التي كانت ضرباً من الانشغال بالروعة والنشوة القلقتين، رؤية للحياة أمريكية تماماً تتفجر من تربة ذلك البلد الشاسع الذي ولد فيه.)) - يمكن أن نضيف: أنها تتفجر مثل بئر النفط الذي تدفق من الأرض الأمريكية الغنية في إخراجه ((حول العالم في ثمانين يوماً)). إن ويلز قد استخدم الصورة ذاتها لوصف موهبته، والتدليل الذي أكسبته إياه عند شركة RKO. أخبر بوغدانوفيتش أن ((قدْراً معيّناً من العنف يصاحب دائماً اكتشاف بئر نفط، وهناك كان بئر لا مثيل له في كل الأزمنة.))

إن هذه الاستعارات الرومانسية تتضمن نشوة، وإحساساً بما دعاه كورتز رعباً. كان ويلز متكاسل التثاؤب. ومتشنج الضحك. وشعر ماكليموار بأنه كان يحدق في قلب الظلمة الضارية المحفوفة بالمخاطر - أو على الأقل في فمها.

القصص التي رواها أو مثّلها ويلز هي حكايات السلطة - الاستيلاء عليها، سوء استخدامها المتهور، وفقدانها. فالشيطان الذكي يُطرد من السماء، و أركادين يترجل من الطائرة على عجل من غير مظلة، والسيد كلي في ((القصة الخالدة)) يتحدّى حدود الحياة الإنسانية في محاولة التدخل في المستقبل.يريد، كما يقول كاتبه، أن ((يثبت قدرته على كل شيء - أن يفعل ما لا يمكن فعله.)) و ويلز تخطّى الحدود مثل هذه الشخصيات، ومثّل في تراجيديات تكفي لكي يعرف جزاء هذه الرغبات الفادحة.

إن العظمة قد فُرضت على ويلز، والذي فرضها هم المعجبون الأكبر سناً منه، و الذين أرسلوا إلى الصحف تقارير عن منجزاته وهو طفل. والحب غير المشروط الذي غمرته به أمه دوليّه موريس بيرنسشتاين (هذه الكنية سمى بها ويلز أحد أصدقاء كين) أقنعه بأنه لا يُغلب. وفي رواية كونراد، يثرثر بعضهم عن

تفوق كورتز، تاركين لمارلو حرية التساؤل عما فعل حتى يستأهل هذا التبجيل. وسيناريو ويلز يحمل كورتز نفسه على أن يدّعي ذلك. وأن يفعل ذلك أربع مرات من غير أن يقدم أي تفاصيل. يقول: ((أنا رجل عظيم، يا مارلو، عظيم حقاً - أعظم من أي عظيم قبلي.)) وهو يبدو مثل مراهق عابث يقرأ لائحة رغبات متخيَّلة، وليس ذلك الرجل الأجوف المتحرر من الأوهام، والذي صوّره كونراد. يمكن أن نعذر جنون العظمة في الشباب، ولكن ويلز الذي كتب هذا الكلام الفاضح غير المتحفظ لم يتجاوز تماماً اعتقاده بأن العظمة رسالةٌ، غايةٌ تسوّغ أي وسيلة متهكتة أو عنيفة من أجل بلوغها. و ذات مرة علّق تعليقاً مرتجلاً وكاشفاً أن ماكبث ((يظل شخصاً مقيتاً حتى يغدو ملكاً، وبعد ذلك يصبح رجلاً عظيماً.)) هل كان يعني أن العظمة تجيز جرائم ماكبث؟ وأنها متأصلة في الملوك؟ أم أنها، حين تنال، ينبغي دفع ثمنها تعاسة مؤرّقة؟ إن ماكبث نفسه لا يسوّغ أفعاله بالتباهي بالعظمة مثلما يفعل لير و عطيل و هملت، بل يشعر بأنه وعيٌ ومخادع: لص قزم يرتدي لباس عملاق. ويؤكد هذه الفكرة ماكبث الثمل المترنح الذي صوّره ويلز. وحين ذكره في مناسبة أخرى، اعتبره ((رجلاً عظيماً يعرف الخمرة الجيدة، ولكنه لم يعد ميالاً إليها.)) وهذه العبارة تنطوي على تعريف مرتجل. فالرجل العظيم يستطيع إشباع كل شهواته، غير أنه لا يستطيع أن يجد متعة في القيام بذلك. وهذا ما دعى ويلز بعد الانتهاء من تراجيديات شكسبير إلى التعلق بفولستاف الذي لا يمثل - في رأيه - العظمة بل الطيبة، ولا يفقد شهواته أبداً.

قال شارل لوتون ذات مرة: إنه قد مثّل لأنه أحب أن يقلّد الرجال العظام. وهذه الكلمات ربما يكون ويلز قد كتبها لكورتز، ولكنه وطّد نفسه فيما بعد على نسيان ما تتضمنه من تباهٍ أو نذير بالخطر. لقد آثر أن يشذّب العظمة التي تمناها له الآخرون، على أن يتوق إلى عظمة بالتداعي، أملاً في التحرر من أسطورته. لقد حرّف إشادات عابدي الأبطال، وهذا الاعتراض أسف له تينان - نُشرت كراسته المتحمسة عن النجومية ((مؤدي دور الملك)) في ١٩٥٠ مع مقدمة

كتبها العم ويلز. وفي ختام هذه الكراسة يعتبر ((المواطن كين)) فيلماً عظيماً، ولكن، بعد أن يهلّل لصوت أوليفييه الهادر القوي، يواصل التأسف على أن ويلز ((ممثل المزاعم البطولية)) قد صنع فيلماً ((يعرفنا بالأبطال... لكي يشفينا من عبادتهم... ونحن لا نحتاج إلى الشفاء، بل إلى العدوى ثانية)). لقد دعا تينان إلى إعادة الحياة إلى التمثيل البطولي تأنيباً للزمن الدنيء المتكلف الذي عاش فيه: وكما قال ويلز: ((لا أعتقد أن كتاباً كهذا... كان سيُكتب، أو كان يمكن أن يُكتب قبل الحرب.)) وإن تينان قد كتب وهو في السادسة عشرة سنة ١٩٤٣ أنشودة يمدح فيها ويلز نشرها في صحيفته المدرسية، تبدأ الأنشودة بالإعلان أن ((هناك رجلاً قوياً يترعرع الآن على الجانب الآخر من المحيط الأطلسي.)) ويستخدم كورتز بالمصادفة نفس الكلمات الخاشعة في سيناريو ويلز عندما يمتدح بطولة هتلر: ((هناك رجل في أوروبا الآن...)) ولكن على الرغم من عدم تشجيع ويلز لإعجاب تينان المفرط به، فإنه لم يُسرّ عندما برئ فجأة منه. في ١٩٥١، راجع تينان ((عطيل)) التي أخرجها ويلز للمسرح في لندن، فوجد أنها ((رائعة و هائلة)) ولكنها ليست عظيمة. أطلق على العمل اسم Citizen Coon (المواطن الزنجي)، وقصد من الكلمة الأولى - بما تشير إليه من رتابة ديمقراطية - أن تكون مسيئة مثل الكلمة الثانية. ثارت ثائرة ويلز. فإن كان لابد من جرّه بقسوة على الأرض، فمن الأفضل أن يقوم بفعل التدنيس هو نفسه.

في نهاية ((لمسة الشر)) يستخدم شفارتز في وصف كوينلان نعتاً مغْرياً وساماً هو رجل البوليس السري العظيم. وتضيف تانيا أنه كان شرطياً خسيساً. و ويلز كان يعتمد على مثل هذه الملاحظات الناجمة عن الندم، لأن افتتانه بالسلطة قد أصابه بالدُوَار طيلة حياته، إذ كان يراها شرطاً سابقاً للعظمة. وتساءل بعد أن تقدمت به السن إن لم يكن قد عكس مجرى التاريخ الأمريكي في الخمسينات. فلو ترشح لمجلس الشيوخ في ويسكوسن سنة ١٩٤٦ وفاز، لأبعد ماكارثي عن المنصب، وأفسد عليه خطته. لقد دعا أمريكا إلى التفجع على

قائدها المفقود. كان ذلك وهماً: من الصعب تخيّل ويلز وهو يقوم بالمعاملات والتسويات كما ينبغي للموظف المنتخب أن يفعل. غير أنه استغرق في حلم حياة بديلة بأداء أدوار مختلف أنواع الرجال الأقوياء، من الزعيم المتأسّل بورونداي في عمل إيطالي غريب يدعى ((التتار))، إلى كورتز، المهندس الحديث للإبادة الجماعية. وادعى ويلز أنه إمبراطوران في ((مسيرة الزمن)) هما هيلاسي لاسي و هيروهيتو.

وفي ((رجل لكل الفصول)) للكاتب فريد زيمرمان، قضى يوماً أو يومين بوصفه كاردينال و ولسي. يظهر في ثياب المنصب مثل حبة بندورة منتفخة مكسوة بالبثور، وحين يحمل بوجهه المقطّب بول سكوفولد، بطل توماس مان، على تأييد طلاق ملكي يلفظ الكلمة المكرورة ((ضغط)) باستهجان صافر مثل هواء يندفع من فجوة في جسد مسطح. كان وزن ويلز هو السلطة الفجة الكاسحة أكثر من أي سلطة أخرى. وحتى السيد كلي التاجر يتصرف مثل أكثر أباطرة الرومان انحرافاً. وفرجينيا في ((القصة الخالدة))، والتي أدت دورها جين مورو، تشبّهه بنيرون الذي ظنّ أن ((قد ملك العالم)). وأدخل ويلز أيضاً وهم الهيمنة، وهم السلطة المطلقة غير المسؤولة ذاته، إلى دوره في ((رجل في الظل))، وهو من أفلام الويسترن التي أنتجتها شركة Universal، و ظهر فيه قبيل فيلم ((لمسة الشر)). وبما أنه صاحب مزرعة جائر، يؤدي دور ((الظل)) مرة أخرى، وخلال عرض أسماء المشاركين يتوارى في الظلمة خلف السياج المزرور الذي يسوّر ملكه. وهناك لافتة محذرة من التجاوز والاعتداء مثل اللافتة التي عند زانادو. واسم ذلك المدى الذي يستحضر كل العوالم التي تزعمها ويلز وضيّعها هو: الإمبراطورية الذهبية. وهو يفخر بأن المزرعة أكبر من خمسة بلدان أوروبية أو ستة (وبذلك يتفوق على مزرعة سان سيميون التي امتلكها هيرست، وكانت مساحتها نصف مساحة روديلند فقط). غير أن نفوذه يمتد إلى وراء المساحة المسيجة. فهو يصرخ: ((أستطيع أن أجلد البلاد كلها.)) فتزمجر ابنته المتمردة: ((وكأنك إله)).

ويتمتع ويلز بالسلطة الإقطاعية ذاتها على أرضية الخاصة في فيلم ((متاعب الوادي)). يدمدم سمكري مضى إلى الحرب ضد هتلر: ((أنا لم أقاتل ديكتاتوراً لأعود إلى الوطن، وأحني هامتي أمام ديكتاتور آخر.)) يبدأ الفيلم، مثل ((المواطن كين))، من عند السياج المهدد لمزرعة يغمرها الضباب ـ سوى أن صاحبها، ويلز أسم البشرة، يتمشى نحونا ويدعونا إلى الدخول. يشير إلى قلعته البعيدة، مع أنها لا تُرى من خلال الضباب الأزرق الذي ينفث سيجاره كثيراً منه. وعند النهاية، يتحصّن أكثر، ويغلق المدخل، ثم يرفع لافتة التحذير ((ممنوع التجاوز)) ـ تماماً كما في ((المواطن كين)) غير أن الإعلان كُتب باللغة السلتيّةCeltic.

كان ويلز يكنّ في نفسه مشاعر زمالة رقيقة حيال الساسة الذين أرغموا خلال الثلاثينات بلداناً كاملة على الاستسلام. تقرّب منهم، وزعم أنه قد التقى بالمصادفة هتلر في إحدى حانات البيرة في يترول خلال العشرينات. ومن أماكن إقامته المؤقتة في الخمسينات كانت فيلا فريجين التي بناها على الطراز الفاشي الجامد أحدُ أتباع موسوليني. ويظهر شريط الأخبار في فيلم ((المواطن كين)) صاحب السلطة يتآخى مع شبيه وضيع لهتلر، كما يتضمن مقطعاً وثائقياً عن ستالين الذي كان ويلز يضمر له بعض الحب.

وفي ((رحلة إلى الخوف))، اعتمد في تحديد مظهر المقدّم هاكي، رئيس البوليس التركي، على مظهر ستالين ذي الحاجبين الشبيهين بالأسلاك الشائكة، والنظرة المستفهمة الشرسة. والتشابه يؤكده ملصق لستالين يبرز من الجدار عندما تمضي السفينة إلى رصيف باتومي في الأراضي الروسية. والشخصيات في رواية إريك أمبلر تتبادل الإشاعات عن وحشية هاكي الآسيوية، الذي يستمتع بالتنكيل بالأسرى. وهاكي نفسه يسخر مما يسمّى ((أشكال الحكم الديمقراطي)) التي تعيق انتقاماته العاجلة. ومثل هذا التفلسف محذوف في سيناريو ويلز وكوتن. يؤدي ويلز دور هاكي الذي يُزعم أنه شبق، وهو مجرد عابث فظ أخرق. والغرب الذي احتاج إلى محالفة ستالين خلال الحرب ضد هتلر آثر

أن يعتبره العم جو الفظ، والشبيه بالدب، ولكنه لطيف المعشر في آخر الأمر. واستخدم ويلز ستالين كمرجع في علم الفراسة أيضاً في ((السيد أركادين))، وبذل جهده، كما في السابق، كي يبرّئه. قال: إن أركادين كان يشبه ما كانه ستالين لو غادر روسيا قبل أن تصبح شيوعية، فكلاهما سلافي يجمع بين القسوة والعاطفة المتهافتة. فأركادين يحكم بالموت على أشخاص مزعجين لا شأن لهم، ولكنه يحب ابنته حباً جماً.

إن دفاع ويلز الخاص عن ستالين قد جعله يتفق مع ازنشتاين الذي أظهر تقديره في منتصف الأربعينات للقيصر الأثير عند ستالين في فيلمه ((إيفان الرهيب)). وحين كان ازنشتاين مقيماً في كازخستان، حاول المخرج ألكساندر كوردا أن يغريه بالتعاون مع ويلز في إخراج فيلم ((الحرب و السلام)). كانت رغبة كوردا أن يمثّل ويلز في الفيلم، وأن يخرجه ازنشتاين، وأن يكتبا السيناريو معاً. إن إيفان يستولي على السلطة بمساعدة حرس شخصي، وجواسيس، وحملة فؤوس أفظاظ، وكين يدين بحضوره الشامل لوسائل الاتصال التي يديرها. ولكن كين كان له، بالمقارنة مع إيفان، فضيلة وحيدة هي التهكم. وفي شريط الأخبار، يصف معارضون متنافرون كين بأنه فاشي وشيوعي في آن معاً. ومراقبو ازنشتاين السوفييت لم يجيزوا له هذا الالتباس. قد ينكّت ويلز على اندلاع الحرب الإسبانية الأمريكية من أجل ترويج صحفه، أما إيفان فيعدّ جيشاً دائماً، ويرسله إلى ساحة القتال ضد خان شبه جزيرة القرم. إن فيلم ازنشتاين يدور حول التوطيد الفظ للسلطة، وفيلم ويلز يدور حول تآكلها المتدرج. يَقْلَق إيفان على حق الوراثة، غير أن كين يبدو أنه لا ينتبه لموت ابنه الوحيد في حادث سيارة: يعلم أن لا شيء يمكن أن يدوم. إن ((إيفان الرهيب)) ملحمة، و ((المواطن كين)) مرثاة.

وكما يتواصل كين مع هتلر، يتشاور في شريط الأخبار مع مقلّد ونستون تشرشل. افتعل ويلز بكل صفاقة تعرفاً إلى تشرشل في فندق شاطئ البندقية. كان يسعى إلى جمع المال من أجل أفلمة ((عطيل))، وراهن على أنْ تؤثّر تحية

تشرشل في المطعم في أحد الداعمين الروس. و فعلت الخدعة فعلها، فردّ تشرشل التحية، وحصل ويلز على المال الروسي. ودعاه ويلز بامتنان: ((هذا الرجل العظيم - أعظم إنسان جي.)) ولكن تشرشل كان أيضاً أسداً ساخطاً في الشتاء، قائداً ضائعاً لم يعد يشغل أي منصب. أخذ ويلز يراقبه، ويُعجب بانعدام مسؤولية المشهور، واختلافه عن رجل السياسة المرغم على التصرف على أي نحو يراه المجتمع لائقاً به. دُعي هو وهتلر إلى حفلة يُرتدى فيها ملابس غريبة، واستعراضها سيء السمعة. انطلق ويلز عبر البحيرة في ملابسه الغريبة، ورأى تشرشل يتلكأ على الرصيف تلكأ الحاسد. لم يجرؤ تشرشل على قبول الدعوة، لأنه كان يأمل في العودة إلى السلطة في الانتخابات الوشيكة، وأن يصوَّر وهو يلهو مع مثل تلك الصحبة الفاسدة أمر لم يكن قادراً على احتماله.

سنحت الفرصة لكي يشخص ويلز تشرشل سنة ١٩٦٧، عندما المسرح الوطني أخرج مسرحية رولف هوكهوث ((الجنود))، والتي يوافق فيها تشرشل - الذي ابتزه الروس سنة ١٩٤٣- على قتل الجنرال سيكورسكي، القائد الشهم للبولنديين الأحرار. اقترح بيتر بروك أن يؤدي ويلز هذا الدور معللاً ذلك بالقول: ((إن من يستطيع أن يؤدي دور لير يستطيع أن يؤدي دور تشرشل.)) ربما كتب هوكهوث الدور وهو يفكر في ويلز. ومع أن قرار تشرشل يبعث الحركة في عشرات الآلاف من الرجال، فإنه يظل معظم الوقت ((ساكناً مثل بوذا))، متكاسلاً في السرير، أو يتخبط في حوض الاستحمام: إن ويلز الذي يثقله وزنه لم يكن متوقعاً منه أن يجهد نفسه. وحين يخرج تشرشل حافياً من غرفة الاستحمام والماء يقطر منه كأنه موجة اندفعت إلى الشاطئ، يشبهه هوكهوث بـ

((نيتون الصاعد من الأمواج)). وهذه في الواقع كلمات السكرتير عندما يقول أركادين: إنه يرغب في التزلج على الماء. توقع هوكثوث أن يقفز الممثل عند هذه النقطة ((من الكوميديا إلى الأسطورة)). وحين أدّى ويلز دور فولستاف، تمكن من إحداث هذا التحول، وأشار إلى استعداده لتكرار ذلك: فهو، كما قال،

لديه سيجار. الدعامة التي تلازم تشرشل. ولكن المسرح الوطني استسلم للآراء السياسية، ورفض المسرحية. وفيما بعد وافق ويلز على أداء دور تشرشل في فيلم روسي حول تحرير أوروبا، مع بول سكوفيلد في دور روزفلت، ولم يُنفَّذ الفيلم قط. في ١٩٧٠، أُتيحت له فرصة أخرى ليكون زعيماً حربياً معاصراً عندما أدى دور الجنرال ديردل في ((catch-22)) الذي أخرجه مايك نيكولس. يظهر في المشهد الأول ضخم الجثة مثل تشرشل، ويسلّم سيجاره لمعاونة في سن الزواج قبل أن يفتّش القوات. يرتجف فكّاه و هو يهدد، ويأمر مرؤوساً أن ينضم إلى فرقة الرمي، ثم تطرف عيناه عندما يُذكَّر بأنه لا يملك مثل هذه السلطة التنفيذية. وفي المشهد الثاني، يزور الجبهة الإيطالية لكي يقدم أوسمة للذين قصفوا أهدافاً خاطئة. وحين تدرّج طائرته للتوقف، يظهر مع سيجاره الداخن كالعادة، ثم يدوّي لحن شتراوس ((هكذا تكلم زرادشت)): استصعب ويلز نبذ دور السوبر مان، على الرغم من أن هذا الزرادشت لم يعد يستطيع أن يرقص على قمم الجبال، ويثب فوق الصدوع العميقة.

اعتقد أرسطو أن التراجيديا حِمى الرجال العظام - الأباطرة والجنرالات، أو حكام الأثرياء في القرن العشرين، وقال: إن الكوميديا عالجت مخلوقات وضيعة وبسيطة ومضحكة، وأدنى أخلاقياً واجتماعياً. و ويلز مزج بين الجنسين لأنه وجد كلا من الصنفين البشريين في داخله. إن فولستاف الذي يُبعث ضابطَ تجنيدٍ في ((أجراس منتصف الليل))، يتلقى رُشى من غير الراغبين في التجنيد، ويحمي نفسه من اللوم بالتهكم بالمراوغ المعهود فيه. وأما دريدل، فبُرغم على الإشراف على مهزلة دموية، ويتوجب عليه أن يكافئ نصّابين وجبناء وغير أكفاء على بطولاتهم. يتعرى خلال العرض يوساريان الذي يؤدي دوره آلان آركن، وهذا يعني أن الوسام لا يمكن أن يعلق على صدره. يقول ويلز: ((وماذا يهمّني يا ترى؟)) بعد أن بلغ حد اليأس الساخر الذي هو منتصف الطريق بين التراجيديا والكوميديا. وسؤاله يختصر كلام جنرال آخر محاصر ومثبط العزيمة هو ماكبث الذي يتأمل

أيضاً بلاهة التاريخ. فلا عجب أن يتوق ويلز إلى صناعة فيلمه الخاص المأخوذ عن رواية جوزيف هيلر قبل أن يحيل الأستوديو المشروع إلى نيكولس.

وبعد أن استعار ويلز عنوان كتاب تينان، أحب أن يعرّف نفسه بـ ((الممثل الملك))، المؤدي الذي يجعله جسده وصوته المؤثّر خياراً لا بد منه للأدوار الملكية. من غيره استطاع أن يؤدي دور ((الملك العظيم الجبار)) المشار إليه في الاستهلال الذي يقدم ((السيد أركادين))؟ ولكن ويلز يأخذ في الاستهلال ذاته دور الخصم أيضاً. يسأله الملكُ العظيم الجبار شاعراً أن يسدي إليه معروفاً، وهو أن يقبل هدية. يوافق الشاعر، ولكنه يشترط: يستطيع الملك أن يهبه أي شيء إلا سرَّه. فحين تعرف سر الملك ـ كما يعرف فولستاف أو بوينز سرَّ هال Hal. في ((أجراس في منتصف الليل)) ـ تستطيع أن تدمره، وبما أن الملك يعرف ذلك، فإنه سوف يسعى إلى تدميرك. أولاً كان ويلز الرجلَ العظيم، و عدوَّه الخاص المثير للفتنة. إن كورتز ومارلو قد سوّيا المسألة بالكفاح مقسماً كل منهما أن يستأصل الآخر. فالذي يؤدي دور الملك عليه أن يمثّل أيضاً ما يدعوه ريتشارد الثاني ((موت الملوك)). إن بورتوس يقتل قيصر لأنه يؤدي دور الملك، ويريد أن يقبل التاج المعروض عليه. وذلك الدور المبكر كرّس استقامة ويلز ـ كمواطن للجمهورية الأمريكية، وكناقد ليبرالي للحكم المتسلط. ولكنه كان يستطيع أن يؤدي دور قيصر، أو سيزار بورجا (الراغب في أن يكون قيصر)، أو كين، أو خان (وليس فقط الخان المدعو كوبلا: قيل: إنه كان يشبه جنكيز خان وهو صغير، وكان يمكن أن يكون فاتك الضرواة إن تُرك بلا طعام). إن إيون، خليلة ماك جافرتي في مسرحية ماكليش ((الذعر))، تدعوه قيصر، وتشير إلى نفسها بأنها الإمبراطورية التي يستطيع أن يسلبها وينهبها ساعة يشاء. لم يكن آل ماك جافرتي في واقع الحياة يخجلون من شيوع هذه التشابهات. ففي ١٩٧٦ قال ج.بول جيتي الذي حفظ مجموعته في مدينة هيركيولانيوم الإيطالية: لا يزعجني... تشبيه شركة جيتي النفطية بإمبراطورية ـ وتشبيهي بقيصر.)) إن البطل المسيطر لم يعد ملكاً أو جنرالاً، كما توقع أرسطو،

فهو في مسرحية ((الذعر)) خبير مالي لا تؤدي إلى انهياره خطيئة أخلاقية، بل نظام اقتصادي ضعيف. ولا ضرورة للسكين، ومسرحية ماكليش. تكشف كيف يقتل نفسه. وانهياره هو انخفاض قيمة المشاركة في السوق، أكثر منه سقوط سمسار من إحدى نوافذ وول ستريت. حين يسحب العمال و المودعين والمستثمرين والسياسيين ودائعهم، ويُمكن رفضُه في أي مصرف، يتفجر في داخله.

يُبقي ماك جافرتي فترة من الزمن طافياً بذلُ قصاراه في جمع المال: يقول: ((مئة مليون تفي بالغرض)). وأساليبه هي التي يتبناها ويلز فيما بعد. يصدر صحيفة، ويعد وعوداً لا يفي بها أبداً (مثل تعهدات ويلز). و النتيجة بالنسبة إلى ماك جافرتي هي انهيار الثقة، ولكن ذلك لم يُعق ويلز. و ((الازدراء الملكي)) الذي عامل به المنتجين والمحاسبين أثار إعجاب فرانسوا ساجان. لقد آثر تحدّي الداعمين أن يتوقعوا منه شيئاً محدداً بالمقابل على التماس الحسنات، وتصرف كأنه يصادر غنائم، أو يجبي الضرائب. وتجربة بيل كروهن عندما حاول ترتيب تلك المقابلة أقنعته أن ويلز يمتلك شخصية ((ملكية أصلية)). لقد أصرّ على ممارسة حقه الإلهي في أن يكون صعباً من أجل إبلاغ الناس الأقل شأناً أنهم رعاياه لا مواطنوه. لم يكن في وسعك أن تعقد معه صفقات، لأن ذلك كان ينطوي على تبادل، وبالتالي على مساواة. كان يسدي المعروف من فوق بوصف ذلك نزوة كريمة مثل الملك في ((السيد أركادين))، ولم يكن هناك سبيل إلى جعله مديناً لك. وكروهن لم يضّمن مقابلة على الهاتف إلا حين راعى مشاعره، وقدّم له شيئاً من الطعام. أنت لا تعرض المال على الملوك، فحتى لو كانوا غير محظوظين مثل ويلز، فلا بد من مواصلة الإدعاء بأنهم يملكون كل شيء. ولكن يُسمح لك بأن تطعمهم. وقد تدبّر كروهن أمر إرسال رغيف من خبز الأرز من مخبر في مانهاتن إلى فندق ويلز، فقبل أن يتلقّى المكالمة التزاماً منه بالأخلاق التي تقتضيها نبالة المولد. وكما جرت العادة حين يتملقه المعجبون، كان يبادر إلى محاكاة نفسه محاكاة ساخرة. ولما كان يسجل ((تاجر البندقية)) في ١٩٣٨، أدى دور شايلوك و دور خاطب

بورشا، أمير مراكش الذي يقلد في أدائه تقليداً متكلفاً. ويصف ويلز الرجلَ وصفاً لاذعاً في إرشاد مسرحي شفوي بأنه ((شخص متبجح بعض الشيء، معتد بنفسه قليلاً، وشبيه جداً بالملوك)).

إن ويلز قد ذكرّ كروهن بلويس الرابع عشر السخّي كالشمس. لقد مثّل دور لويس الثامن عشر في فيلم بوندار تشوك ((واترلو))، ولكنه حوّل الدور إلى تعليق على تضاؤل حكمه المطلق. يشجب نابليون ((الملكَ السمين))، ويحرق تمثالاً مهيباً شبيهاً به، ثم يطرده من القصر. وفي المشهد الأول من مشهديه المختصرين، يجلس ويلز جلسة متبلدة في حين يجلب رجال البلاط المرتبكون الأخبارَ عن فرار مُحّدثي النعمة من إلباElba، و هو أخمل من أن يستجيب. شفتاه فقط تختلجان اختلاجاً ينمّ على رداءة الطبع، وكأنه يفضل لو أنه يتناول الطعام. إنه طوطم مهيب مولع بالطقوس، ويفتقر إلى قوة الإرادة البطولية التي مثّلها نابليون - أو ويلز الشاب عندما انطلق إلى مغامرة الفتح النابليونية. وفي تلك الأيام العجاف، كان يمكن أن يؤدي دور إمبراطور عصامي: إن كوردا الذي حاول أن يجند ويلز من أجل فيلم ((الحرب والسلام)) الذي لم يصنع، عرض عليه الاختيار بين دور نابليون، ودور المثقف المثالي بيير الذي يحاول اغتيال الغازي وموسكو تحترق. (ربما آثر ويلز أن يقوم بالدورين، وهو الذي تعهد كالعادة أعمال التدمير الذاتي الرمزية.) وفي المشهد الثاني في ((واترلو))، يهبط درجاً وهو يترنح، متوكئاً على عكازة، مراقَباً من الحاشية الحزينة، ثم يرتقي عربة منخفضة ستحمله إلى النسيان. إن الجهد الجسدي واضح، فتلك الساقان النحيلتان الطويلتان اللتان ليست أقوى من العكازة المشيرة إلى ذاتها، عليهما دعم جسامته. يجاهد كي يتماسك، مع أن شفتيه ترتعشان.

لقد شعر بأنه ينتسب إلى تلك الشخصيات التي يستردها من نسيان الزمن المنقضي. وفي نوبة انفعال شديدة، أخبر بوغدانوفيتش أنه على ((بعد ثلاث مصافحات من نابليون!)) وكان قد صافح وهو صبي (هكذا قال) ساره

بيرنهارت التي التقت وهي صغيرة إحدى عشيقات نابليون. وبعد أن أضاف عدة حلقات إلى سلسلة النسب والاسترجاع، رأى أن ((أربعة كهول أو خمسة يستطيعون، إذا أمسكوا أيدي بعضهم بعضاً، أن يُرجعوك إلى شكسبير))، بما أن ((التاريخ قصير.)) وهذا ما دعا ويلز في منتصف العمر إلى معالجة شالو الضعيف في ((أجراس منتصف الليل)) معالجة مرّفقة، ودعاه و هو شاب إلى تكبير نفسه بالعمليات الترقيعية. الكهول مؤرخون، وسلسلة نسب العالم منقوشة في أجسادهم.

إن تلك المصافحات امتدت عبر قرن من الزمن، وبعثت الحياة في الموتى. ولكن ويلز أدرك أن تلك الصلة اليدوية الدافئة كانت وهماً. لا يمكَن اختصار التاريخ بهذه السهولة، ولا جدال مع النسيان الذي يتساوى فيه الكبار والصغار. لذلك لم يجد متعة خالصة في محاولة محو نابليون من التاريخ حين قبل دوراً صامتاً في فيلم سيرة الإمبراطور. وفي فيلم ((نابليون)) الذي صنعه ساشا غوتري سنة ١٩٥٤، يؤدي ويلز دور السجّان المتعصب هودسون لوي المسؤول على مراسم دفن سجينه الوحيد الشهير في جزيرة سانت هيلين. وبالمناعة التي يتصف بها شعرٌ وخطه الشيب، وحاجبان كثّان مثل سياج شجري، ينكر هذا السجان حق نابليون في ألقاب الشرف، ويمزق مسوّدات المذكرات التي ترضي الكبرياء، وأخيراً يوافق موافقة جافية على شاهدة فارغة. إن المؤرخ يحاول أن ينقذ الحيوات بالكتابة عنها. ومع ذلك فإن الزمن يمحو كل أثارنا، مثل النار التي تذيب الاسم المكتوب على زلاجة كين.

في ١٩٧٥ كتب ويلز، معدلاً قسوة الشباب، مقدمة لمذكرات ماريون ديفز التي كان قد عاب غناءها الباكي في ((المواطن كني)). وكان ينبغي أن يتعاطف مع عنوان الكتاب الذي يسترجع العربدات الغابرة في سان سيميون. كان عنوان الكتاب ((أوقات عشناها))، وهو يستعيد تذكر شالو للمزحات الصبيانية في مقدمة ((أجراس في منتصف الليل)): ((الأيام التي شهدناها، يا يسوع!)) واصل

ويلز تثمين هيرست بعد أن اعتذر إلى ديفز التي ماتت قبل أن يُنشر كتابها. ومقدمته ترجع إلى القضية القديمة، قضية تشابه هيرست مع كين، إلا أنه يعالج أيضاً تشابهاً أصعب تحديداً وأشد تقلباً بين هيرست وبينه. يستشهد بالبرقية التي أرسلها هيرست إلى فريدرك رميفتون الذي أوفده إلى كوبا لكي يصف الأعمال العسكرية بين الإمبراطورتين المتنافستين إسبانيا وأمريكا. وحين أبلغ رمنغتون أنه لا يوجد شيء للتصوير، أمره هيرست قائلاً: ((أنت تصنع الصور، وأنا أصنع الحرب.)) وكاد هذا التبادل ينسب كين تماماً، مع أن المراسل قد طُلب منه أن ينقل قصائد نثرية: من الصعب أن يدع ويلز أحداً غيره يصور. وبعد أن يستشهد بالبرقية، يعتبرها وهو غير صادق في ذلك ((الشيء الوحيد الذي يخصّ هيرست تماماً في ((الفيلم)). والواقع هو أن هذه الناحية من تعاملات كين الإدارية ربما تكون منقولة من ((المهد سوف يهتز)) الذي يزور فيه رئيس ستيل تاون، السيد ميستر، مكتب الصحيفة المحلية ليضرب المحرر إلى لجنة الحريات التي يريد السيد ميستر منها أن تُنكر حق أعضاء النقابة في الحرية - وهذا في أغلب الظن ما أدى إلى صياغة كين ((إعلان مبادئ)) يَعِدُ فيه أن ((يصدق في نقل كل الأخبار))، إلا أن الإعلان سرعان ما يُنقَض. وليلاند يعيد أيضاً صياغة كلام لاري فورمان في ((المهد سوف يهتز))، حين يحذّر كين من تنظيم العمال في نقابات، إذ أن هذا يعني أن العامل سوف يتوقع الفوائد باعتبارها ((حقاً وليس هبة)).

وفي المقدمة، يورد ويلز بعد ذلك ملاحظة أخرى بالثقة حول رسالة هيرست إلى رمنغتون: يقول: إن هذا هو ((صوت السلطة الحقيقي))، ومن المفترض أن تكون السلطة امتيازاً للرجال العظام (إن لهم في رأي أرسطو مقاماً خاصاً في التراجيديا). إن ويلز يقارن هيرست مع ملك المال المغامر أوناسيس الذي لم يكن ((رجلاً عظيماً، ولا قوة عظيمة في العالم، بل كان مجرد رجل مشهور فقط)). وهذا النوع الجديد من الكائنات الخارقة قد خلقته صحافة هيرست التي ((ابتدعت عملياً)) زاوية القيل والقال. ولويلا بارسون، كنّاسة

الإشاعات في هوليود هي التي فطّنت هيرست إلى الافتراء في ((المواطن كين)). وفي ١٩٤٠، وبعد انتهاء الشراكة بين هاوسمان و ويلز، علّق هاوسمان باندهاش قائلاً: إن ((أورسون قد أصبح شخصية عامة، غير أنه ظهوره في الأخبار أقل تكراراً، وأقل استفحالاً من فرانكلين روزفلت، وشامبرلين، وهتلر.)) فبعد أن برع في تقليد صوت أولئك الساسة كلهم في الإذاعة، أصبح من الصعب عليه أن يدرك أنه ليس مثلهم قوةً في العالم. وذات مرة أنكر في مقابلة في فرنسا أنه نجم سينمائي، وأصرّ على اعتبار نفسه ممثلاً. وأوضح أن النجم أكثر من ممثل، إذ أن مكانته تجعله يقبل المقارنة مع رئيس الولايات المتحدة. وهو يعترف في هذا القول بأن رئيس الإدارة رجل يدّعي أيضاً أنه ملك ليس غير. هل هناك نوع آخر من السلطة؟ إن الساسة والمؤدين قد تساووا بفضل وسائل الاتصال التي أدارها هيرست أو كين، بما أن الجماعتين تنتميان كلتاهما إلى جمعية المستعرضين الطافية على السطح.

إن اللاهوتي زينوفانيس قد تقعّر في كلامه على الأسطورة الإغريقية لأن ((هوميروس وهزويد يقولان: إن الآلهة تفعل كل الأفاعيل التي يعتبرها الإنسان شائنة ـ الزنا والسرقة والخداع.)) والمشاهير هم أيضاً آلهة نرخّص لهم رذائلهم ونحسدهم عليها. فهم لا يستطيعون إشعال الحروب، بل يستطيعون ممارسة الحب الفاضح خارج الزواج. والعظيم المحروم من السلطة يمكنه أن يستمتع بحياة ثانية سيئة كمشهور. وهذا القَدَر المخزي قد أدرك تشرشل الذي انضم إلى حلقة أوناسيس: مضى إلى رحلة في البحر المتوسط سنة ١٩٥٩ عندما أغوى أوناسيس ماريا كالاس. وأصاب العار نفْسه أوناسيس و ويلز كليهما في سيناريو تيرنس راتيجان لفيلم ((المهمّون)) والمهمون هم مشاهير، آلهة أرغمهم الجوُّ الرديء على الهبوط في مطار لندن.

يؤدي ويلز دور مخرج سينمائي منهوب خالي الوفاض، في حني يقدم بورتون نفسه تقديماً مفيداً ((كملك مال شبه أسطوري يدعى بول أندروس))

مدعوم من أوناسيس. يفصحون عن مصائبهم الخاصة للناس، كما يقتضي أن يفعل المشاهير. يخطط ويلز للهرب من جباة الضرائب وهو يلمّ المال من أجل فيلم جديد، ويتشاجر بورتون مع إليزابث تايلور، ثم يصالحها وهو في حالة سُكر.

إن هؤلاء آلهة مؤقتون، ويمكننا تحملهم ما دام تصرفهم السيئ يسلّينا، إنهم موجودون ليجعلوا من أنفسهم فرجة. وبحسب رأي ويلز، فإن هيرست كان ينتمي إلى جماعتهم، لأنه ((لم يكن رجلاً عظيماً)). وفي هذا القول بدا ويلز أنه يتهم نفسه بالافتقار إلى العظمة - أو بأنه اكتسبها ثم تركها تُغلب. إنه يراوغ في ((المواطن كين)) حين يترك ليلاند يقول: إن كين قد اكتسب ((نوعاً خاصاً من العظمة)) احتفظ به لنفسه. وهذه الفكرة كان من شأنها أن تريك أرسطو، بما أن العظمة في نظره كانت تخص الرجل المشهور، ولم يكن ليأخذ بالاعتبار قلب كين الكبير الذي عبرّ عنه سراً في توقه إلى Rosebud. وفي ١٩٧٥، شاع في العالم تعريف آخر للعظمة أغفل المنجزات العامة، ولفت الانتباه إلى اختلاق الشهرة. إن شهرة الشخص تتألف من صورة أو هالة، هالة غائمة من النور مع قيمة سوقية متقلبة - كما اكتشف ويلز عند عقد صفقات مع الشركات التي تعهد إنتاجها. كان ويلز مشهوراً بالأشياء السيئة - الجموح، والافتقار إلى الثقة، والسيجار، والجسامة. وحين قدّم نفسه في سيناريو ((لمسة الشر))، استخدم كلمات مثيرة للاستياء. إن رأي كولنز يسأل هيستون إن كان يعرف ((الشرطي المحلي الشهير)). يقول هيستون: إنه يود ذلك، وجوزيف كوتن الذي يقوم بالخدمة هنا (على انعدام الثقة به) كمحقق سكران، يزمجر قائلاً: ((ذلك ما تراه)). ثم يشاهد ويلز، منتفخاً ورائلاً، من زاوية منخفضة بحيث يندلق على مجال رؤية الكاميرا وهو يُصبُّ من السيارة. إن اللقطة تطابق مطابقة بارعة ومؤذية بين الشهرة والسمعة السيئة.

حاول ويلز خلال ثمانينات القرن العشرين أن يموّل فيلم ((الملك لير)). فسجّل الاقتراح للداعمين المحتملين. في ذلك الوقت كان يرى لير الهرم قائداً

متقاعداً مثل تشرشل، أو الجنرال ديغول، أو الزعيم ماو، أو مثله هو، وقد لامه على رفض التاج طوعاً. وتكشف ملاحظاته حول تقاعد لير ما كان يعانيه من اكتئاب، ورغبة شديدة في إثبات براءته: ((الكهل القوي، قائد القبيلة - أو المدينة، أو الكنيسة، أو الدولة، أو الحزب، أو الشركة - يحتاج إلى الحب، كما يحتاج الطاغية إلى الإشادة به، وحين تُنتزع منه السلطة، عليه أن يلتمسها مثل متسوّل، كما تسوّلها لير.)) هل العائلة الإنسانية تشبه حقاً حزبياً سياسياً أو شركة، حيث يكون، أو الالتحام الكامل، أمراً إجبارياً؟ هل علاقتنا الشخصية تحكمها قوانين سياسيات السلطة؟ هذا ما يمكن أن يقوله أركادين: فهو أيضاً يطلب من بناته قبل أن يقتل نفسه أن يحببنه على الدوام. وهذه العبارات هي أكثر عبارات ويلز تجهماً، فهي يائسة يأساً مسوّغاً لأن نداءها لا ينتبه له أحد كما هي الحال دائماً. فالحاكم المطلق الذي دعا نفسه ((الممثل الملك)) قد انتهى إلى أداء أدوار الملوك المخلوعين.



الفصل السابع

قبلاي خـان

كان ويلز يخادعنا حين قال: إن البرقية الحربية قد كانت التلميح الوحيد الصريح إلى هيرست في ((المواطن كين))، إلا أنه أشار في الوقت ذاته إشارة مناكفة إلى الحقيقة. كان هيرست قناعاً مثل كورتز وفاوست وسائر شخصيات شكسبير. والفيلم هو صورة ويلز الذاتية المتشطية المنعكسة. و ((المواطن كين)) يشبه قصة أشباح قوطية عندما يستكشف زانادو، ملحمة بريختية عندما يلخص حياة كين السياسية، وكوميديا غريبة عندما يظهر الخليع وهو يجمع بين العمل والمتعة في مكتب الصحيفة. ولكن الفيلم هو في المقام الأول حول صناعة فيلم، وحول مشاهدتنا إياه. ولقد اعتبره ويلز نوعاً جديداً من الأفلام سواء في عرضه الموجز، أو في حديثه المذاع مع هـ.ج. ويلز. وجِدّته تتمثل في إظهار صانعه، وعرض طريقته، وأساطيره المعظّمة للذات، و المتهمة لها.

إن ويلز يعترف مثل كين بافتقاره إلى الخبرة: ((أنا لا أعرف كيف أدير صحيفة ـ أنا لا أحاول أن أفعل إلا ما أستطيع التفكير فيه.)) وهذا هو مبدأ ((المواطن كين)) البنيوي، حفلة منوعات لوسائل وحيل بارعة. وهذا الاعتراف استهوى ويلز بحيث أعاده في ((رحلة إلى الخوف))، الفيلم المثير الذي وجد فيه الوقت على نحو ما ليَظهر وهو يُخرج ((عائلة أمبرسون العظيمة)). إن روث وإريك التي أدت دور السيدة الرقيقة كين، وتؤدي الآن دور زوجة جوزيف كوتن التي أُوكل أمر رعايتها إلى المقدم الداعر هاكي، تقول بابتسامة بلهاء: ((ماذا

سيحلّ بي؟)) فيتكلف ويلز الابتسام ويقول: ((سنفكر في شيء ما.)) وهذا ما كان يفعله دائماً. كان قد حقق قولة كين البالغة العجرفة: ((سوف أعدّ للحرب))، حين نظّم غزو سكان المريخ لنيوجيرسي. إن حالة الطوارئ تستثيره. لأنها تقتضي منه الارتجال. والانفعال الشديد على خشبة مسرح الأوبرا قبل ارتفاع الستار هو لقطة سريعة للأوضاع التي اعتاد ويلز العمل فيها، مثلها مثل تعليق هاوسمان على لعبة المصارعة ((مع الفوضى والزمن)) قبل إذاعة برنامج. حين يهز كين أذنيه، أو يعمل صوراً بالأشعة لكي يسلّي سوزان، تقول له: ((هيّا، أنت تعرف كثيراً من الحيل. أنت لست ساحراً محترفاً، أليس كذلك؟)) وسؤالها سمح لويلز بأن يهنئ نفسه على خلاصة اللقطات الخادعة في ((المواطن كين)). إن الصحفيين الذين يتحرّون حياة كين، يُفترض أن يكتبوا عنه، لذلك يشير الفيلم بعصا الساحر ليفسّر وجود الكاميرات إضافة إلى الدفاتر. وثومبسون الذي يقابل سوزان المدمِنة على الكحول يذكرّها قائلاً: ((نحن ندير مجلة مصورة.)) فتتثاءب و تقول: ((نعم، أنا أعرف.)) يُصدر أمر بأن يصوَّر كل شيء في زانادو التي يمكن أن تكون إستوديو RKO أيضاً. والقاعة بما تراكم فيها من صناديق تعبئة هي مخزن معدات الإستوديو، والدرج الذي يأخذ مكانه بين مجموعة من الأدراج غير المستعملة، لاحظه مازحاً فنسنت مينلي في فيلمه عن صناعة الأفلام ((الشرير والجميلة)).

يهزّ المراسلون رؤوسهم في المشهد الأخير عند رؤية كُناسة كين المعمارية كيف تمكّن من جمع قلعة اسكتلندية، ومعبد بورمي، وثلاثة سقوف إسبانية، وإدماجها في زانادو؟ هناك كاتدرائية قوطية فرنسية داخل هذا المزيج الانتقائي، بما أن شريط الأخبار يعرض زانادو أثناء إنشائها يُظهر قسمٌ منه مواقعَ تقام من أجل فيلم RKO ((أحدب نوتردام))، مثلها مثل تلك القلعة الاسكتلندية، بما أن ويلز قد كرر الخلفية التي تركها وراء فيلم جون فورد ((ماري الاسكتلندية)). وتخضع هندُ الراجا للإلحاق: ثمة أشياء مستعملة أخرى قد أتت، بحسب شارل

هايم، من ((Gunga Din)). لقد حاول ويلز كل ما استطاع التفكير فيه، وبما اتصف به من شغف عابث، قام بكل تلك الأشياء المختلفة بلا إبطاء. إن الفيلم الذي ضمّ هذه المجموعة الغريبة من الأشياء المتباينة، قد تعلم درس العفوية من تصميم صحف كين. فعلى تلك الصفحات، تتصادم قصص متباعدة في الحيّز نفسه، بدلاً من تصنيفها حسب تعاقبها الزمني كما يقضي السرد التقليدي. كان التفكك فضيلة من فضائل الحداثة - في فوضى الوعي الفرويدي أو تلاقي الأحداث النسبية المنفصلة في فيزياء أينشتاين، أو في الركام التكعيبي على طاولات بيكاسو وبراك في المقاهي. كان هناك أكثر من ويلز، وفي ((المواطن كين)) أطلق سراحهم لكي يحلّوا المسألة بالصراع.

ولما اتفق أن شاهد الناقد دونالد ريتشي ((المواطن كين)) كمراهق في ريف أوهايو سنة ١٩٤١، اقتنع أن مشغّل جهاز إسقاط غلبه النعاس قد خلطه أشرطة الفيلم. ظهر أولاً ((رجلاً طاعن في السن يحتضر في قلعة))، ثم بدا أن الرجل الذي في حجرة جهاز الإسقاط قد أدار شريط الأخبار خطأً. إن ارتباك دونالد قد كان تقديراً مناسباً لطريقة الفيلم الملغزة. إن الخلط الزمني للقصة يوحي به ويلز بأننا لا نحيا حياتنا بالترتيب التاريخي الصحيح - يبدأ من النهاية، ثم يدور دورات غير حاسمة، والشخصيات المتباعدة تخفق في محاولات تفسير كين. إن الطفل هو أب الرجل: تَثْبت صحة قول وردز ويرث حين نلمح طفولة كين مرة واحدة. ربما حين نبلغ سن الرشد - باستثناء رتابة التنفس، أو الكسب والإنفاق اللذين نزجي بهما الوقت - تكون الحياة قد انقضت. ولكننا من حسن الحظ ((نشبُّ)) بدلاً من أن نشيخ، مثلنا في ذلك كمثل الساحر في ((ملك الماضي والمستقبل)) للكاتب ت.هـ. وايت. كان كين و ويلز متماثلين: مولعان حيويان بالمزاح تعاملوا مع العمل الصحفي والسياسة، والأفلام، كميادين للهزل واللعب. وما جعل الألعاب ممكنة هو المال غير المحدود عند كين، والموهبة غير المحدودة عند ويلز. وفي منتصف العمر افترق الصاحبان، فعكف كين على تكديس الثروة، وبنى

متحفه الخاص المنعزل، حيث كان يزرع المكان جيئة وذهاباً ناظراً في قوائم السلع. أما ويلز الذي لم يملك إلا الأفكار، فقد بقي خفيف الحركة، تجدد نشاطَه الخيباتُ لأنها تتحدّى قدرته على تجاوزها، على التفكير في مخرج مما هو فيه. وكلما ثبّته جسده على الأرض، زاد عقله حيوية. ومثل فولستاف الهارب من المعركة، قضى أكثر أعوامه التالية في حالة فرار دائمة، ولكنه بقي يتحرك على الأقل. و أخيراً استراح في فردوس مستعاد، طفولة ثانية. إن فولستاف يبدو في بداية ((أجراس منتصف الليل)) أنه قد تسلل إلى عالم كين الذي يتضمن منظراً شتوياً لا يصيب بالبرد. وفي داخل تلك الفقاعة يشعر بالأمان، فيتقافز مرحاً على الثلج، وكأنما الثلج أعشاب الربيع، ويعيش مغامرات الصبا النزقة مرة أخرى.

إن خورخي لويس بورخيس قد اعتبر ((المواطن كين)) تيه بلا مركز. والفيلم يدفع إلى مثل هذه الحيرة، ويثير ارتيابنا في أنه يتضمن عدميّة، وإفناء ذاتياً. ولافتة ((ممنوع التجاوز)) التي نراها في البداية والنهاية تعرقل المفسرين. وكرة الزجاج التي تتكسر على الأرض لا تحتوي إلى ندف ثلج متضائلة، أو ذكريات يتعذر البوح بها: بما أننا لا نستطيع أن نعرف أنفسنا، لماذا نتصور أننا نستطيع أن نعرف إنساناً آخر؟ كان بورخيس ذكياً في وصفه ((المواطن كين)) بأنه كافكوي، و ويلز نفسه ربما كان يعيد صياغة ملاحظات بورخيس عن الفيلم عندما حمل راوي ((المحكمة)) في خطر آخر على التأويل المتجاوز، حُذف فيما بعد - على أن يعلن أن ((السر الحقيقي لا يُسبر غوره، وهو لا يخفي شيئاً.)) وإن كان لا يخفي شيئاً، فلماذا تجشّم هذا العناد لإخفائه، أو إخفاء نفسه؟ إن تيهه له مركز، وإن حذرنا من ولوجه.

إن هيرودوتس قد زار في مصر تيهاً احتوت ممراته التي بدت له مترامية قبورَ الملوك. و ((المواطن كين)) خفيّ المعنى لأنه ينتهك مجموعة من السراديب. فالحجرة التي يشاهد فيها المراسلون شريط الأخبار هي برزخ كئيب تغمره الظلال. وثومبسون يقرأ مذكرات ثاتشر في مكتبة واجمة يحرسها طيفه

الحجري، يزور ليلاند المحتضرَ في مشفى يظلله جسر جورج واشنطن. وفي زانادو، يهيمن كين على حاشية من تماثيل الموتى. وكان القصد أن يحتوي المكان على كنيسة خاصة، حيث كان سيدفن ابنه، في مشهد مكتوب ولكنه لم يصوَّر. ربما يوجد سرداب آخر لا نراه أبداً: الصدع في جبل كولورادو الذي استُخرجت منه ثروات كين كلها.

كان التيه في جزيرة كريت يقطنة المينوطور. وهذه التيه صممه ديدالوس الذي يعني اسمه: ((المتقن التكوين)). و ديدالويس لم يكن إنساناً قط، بل تجسداً أسطورياً للفنان أو للصانع الماهر، ومكوَّناً من ألغاز و أحاجٍ. وهذا التجسد يدمج أو يركب قصصاً مختلفة، مثل الأسطورة. وقصة هيرست تندمج في قصة قبلاي خان التي يستعيد كين منها اسم مملكته الخاصة، وقصتاهما هي أيضاً قصة ويلز. و القصص المتراكبة يجمعها التلاعب بالألفاظ الذي يعمل مثل تلاشيات الأجزاء المتراكبة في التحرير السينمائي. إن ((المواطن كين)) يستحضر المجانسة في اللفظ مع قصيدة كوليردج ((قبلاي خان))، المقتبسة في شريط الأخبار يقدّم كين بوصفه ((كوبلا خان أمريكا)). كان مصدر كوليردج كتاب أسفار أسطوري يصف البلاد التي يهيمن عليها قبلاي خان، خليفة جنكيز خان. والخان، كما في عند تتر ((إيفان الرهيب))، هو ملك منغولي. وفي ١٩٤٩، أدى ويلز دور مثل هذه الشخصية في فيلم هنري هاثاوي ((الوردة السوداء)): دور جنرال يدعى بيان له عينان آسيويتان مقدودتان، وعليه فرو منتصب الشعر، و وتد من حديد ناتئ من خودته. وشيئاً فشيئاً تحوّل اللقب إلى كلمة احترام في البلدان الإسلامية، مثل كلمة دون في الإسبانية. يصف ملفيل في ((موبي ديك)) الكابتن آحاب - و هو صورة أخرى من صور ويلز الذاتية الشيطانية المستحوذة - بأنه ((خان السفينة، وملك البحر، وسيد وحوش البحر الشريرة)). و ويلز قد أخذ رتبة الشرف هذه، وكنّى بها كين، غير أن شعاره الرنّان تضمن تناقضاً. فالخان حاكم أعلى يقوم سلطانه على الجيوش، ولا يمكن أن يكون مواطناً. واللفظتان المتضاربتان تقرن

بين هويتيّ مارلو و كورتز المختلفتين، وتحملنا على مواجهة التعارض في شخص ويلز بين الديكتاتور الليبرالي والفني، والرجل الديمقراطي، والعظيم.

وبما أن لفظة خان لقب وليست أسماً، ينشأ سؤال عما يمكن أن يكون اسم البطل الحقيقي. ويقترح الجوابَ جناسٌ آخر: هل يمكن أن يكون: المواطن قايين؟ ومن قفز إلى هذا الترابط هو برنارد هيرمان، عندما جمع مقتطفات من موسيقاه لكل من ((المواطن كين)) و ((عائلة أمبرسون العظيمة)) في لحن تؤديه أوركسترا سمّاه ((ويلز يوقظ كين)). وأكد هيرمان القصف المرح، والأذى المتعمد، لا الإيمان بالشيطان: فبعد أن جمع بين رقصة الكنكان cancan الماجنة من ((المواطن كين))،ورقص الفالس الحزين من ((عائلة أمبرسون العظيمة))، دعى هذا التأليف ((موسيقا لاهية))، وقال: إن ذلك هو ما يميزّ ويلز - قبل كين حين يستأجر مجموعة من بنات المبغىَ من أجل حفلة في المكتب، أو يوجين مورجان حين يغني لإيزابيل ليلاً وقد أخذ فيه الشراب، ثم ينهار على الكمان الجهير - باعتباره ((آخر طائشي العهد الفيكتوري المرحين)). ولكن هناك أسباب أخرى تدعو ويلز إلى ربط البطل باسم ابن آدم وحواء الذي ارتكب أول جريمة عندما قتل أخاه هابيل. وفي مسرحية بايرون ((قايين)) المكتوبة ١٨٢١، يغري الشيطان - الذي تبنّاه ويلز في مسرحيته المراهقة - ابنَ آدم البكر باجتذاب ((جزءه الخالد))، والإشفاق عليه باعتباره ((طيناً حقيراً))، ويشجع قايين على أن ينكر الله الذي ((يستهل عمله بالتدمير)). ورواية جون شتاينبك ((شرق عدن)) المنشورة في ١٩٥٢، تنقل الجنةَ العامرة إلى كاليفورنيا، حيث يسمى المزارع آدم ولديه التوأمين آرون وكاليب، قاصداً ألا يغري القدر باسميّ هابيل وقايين. ويوافق على الاختيار بطريرك ملتحٍ من مزرعة حيوانات مجاورة، وهو يَهّوه في قصة شتاينبك، ويقول: ((ربما يكون قايين أشهر اسم في العالم كله... فهو لم يحمله إلا رجل واحد.)) وهذا على وجه الدقة هو التفرد الذي ادعاه ويلز لبطله الذي كان صورته الذاتية. وفي رواية ((السيد أركادين))، يترك صاحب السيرك الرخيص - سجّلَ صوته ويلز

نفسُه في الفيلم ـ مفتاحاً آخر للتعريف هذا. يقول: لقد مرّ عشرون ألف سنة على قايين، ومازال فعل الجريمة يقوم به في الغالب غير المحترفين.))

لقد اشترك ويلز مع أحد أبطال د.هـ.لورنس في الاستقلال المتعالي، ذلك البطل الذي ((لم يشعر قط بالتماهي مع الجنس البشري العظيم. كان ينتمي إلى جنس منفصل مثل جنس قايين)). وجريمته لم تكن الرغبة في قتل الأخ ـ مع أن مثل هذا الكائن الذي أبدع ذاته كان من الصعب أن يحبذ فكرة الأخ الذي صغّر وجودُه فرادتَه. إن ريتشارد، شقيق ويلز، قد شُخصت حالته بأنها فُصام سنة ١٩٢٧، وأُقصي إلى مؤسسة خيرية، و ويلز لم يزره إلا نادراً، إلا أنه كان يرسل إليه مالاً كلما تذكرّ. لقد ورثنا جميعناً وسم قايين، لذلك فإن كل واحد منا حر في أن يعزوها إلى خطيئة يختارها هو. والسرّ المكتّمُ في ((المواطن كين)) هو سر المخيلة الرومانسية المنحرفة التي يمكن أن ترجع بالحلم إلى الفردوس، وفي الوقت ذاته تستعيد الطفولة الطليقة، كما فعل كوليرج عند كتابة ((قبلاي خان)). لذلك نجد كين يقوم في ليلة مطيرة في نيويورك بما يدعوه ((رحلة عاطفية)) إلى مستودع على الجانب الغربي أُدعت فيه تذكارات طفولته. إن ويلز الذي اشتكى من فاوست وذريته، أقلقه أن تتهمك المخيلة الرومانسية في تصور فردوس مصطنع ومهلهل مثل مواقع تصوير الأفلام. وكين اللاعب على الثلج هو ((طفل)) قصائد وردزويرث ((الرائع العجيب)) الذي يمرح في جنة عدن. ولكن سعادته سرعان ما تُختصر، ويُصرف كي يفسده المجتمع. وعند النهاية يشغل الفيلمَ بطلٌ رومانسي آخر: قايين بايرون الذي تؤكد جريمته ـ جشعة في حالة كين. وذهنية في حالة ويلز ـ طرّدنَا من جنة عدن. وعلى هذا فإن المواطن المتواضع هو خان في الحقيقة، حين أن كين كان حصيفاً في إعادة تهجئة كنيته من أجل إخفاء اشتقاقها من قايين.

لقد رأى ويلز نفسه بطلاً بايرونياً، جميلاً لأن ملعون. و إلزا في رواية شيروود كنغ ((إذا مت قبل أن أستيقظ)) تقول للبحار الذي تغريه: ((أنت سائق،

ومع ذلك عندك ميول رومانسية.)) ولما اقتبس ويلز الكتاب في ((سيدة من شنغهاي))، تقمّص الدور، ومنح الشخصية نَسَباً رومانسياً لائقاً. احتفظت أسرة بانسيتر وغريسبي بالأسماء التي أعطاهم إياه كنغ، ولكن السائق أُعطى هوية جديدة: أصبح لورنس بلانتر الذي من دوكاوتا الشمالية مايكل أوهارا من إيرلندا، حيث قضى ويلز صيفاً سنة ١٩٣١. وفي الرواية يصحح بلانتر خطأ إلزا بالقول: إنه بحار طاف حول العالم في بواخر جوّالة، وليس في أسطول. إن رومانسيته تجعله جوّالاً يقضي حياته باحثاً متسائلاً على الدوام.

إن عصر النهضة الذي مجّده هاري لايم في كلمة كتبها له ويلز في ((الرجل الثالث))، قد اكتشف الفردية الإنسانية، وأخذ يشك في خضوعنا للأخلاق الدينية. أما الرومانسية فقد حررت الفرد من كل الروادع الباقية، وحولّت الفنان إلى خالق بروميثيوسي. وهذه الردة الفظيعة قد أثارت ويلز. ففي ١٩٤٠، حين كان يعمل على ((المواطن كين))، تصور كيف يمكن أن يبدو شكسبير على الشاشة إذا أُضفى عليه طابع رومانسي: ((إن ماكبث))، ذات المستنقعات المكفهرة قد تكون عظيمة، نقطة تقاطع رائعة بين ((مرتفعات ويذرينغ)) و ((عروس فرانكنشتاين)). وهذا يفسّر العاصفة الكهربائية التي يستدعي خلالها ماكبث الساحرات في الفيلم الذي صنعه ويلز أخيراً. يتصارع البطل مع العناصر الهائجة،كما تفعل شخصيات إميلي برونتي في ((مرتفعات ويذرينغ))، والصواعق التي تقصف عبر الشاشة السوداء، وتطمى الصليب السلتي Celtic. توضح قوة الكهرباء المستخدمة لإحياء المادة الجامدة في رواية ماري شيلي ((فرانكنشتاين)). وفي موقع تصوير ((عطيل))، وصف ماكليموار ويلز وهو مستشار بأنه ((غيمة راعدة في ممِطر أزرق)): الصورة نموذج ممتاز للتهكم الرومانسي السامي والمضحك في آن معاً.

نشر كوليردج ((قبلاي خان)) نزولاً عند رغبة بايرون، صاحب الأهواء المُدان الذي قد يكون رأى نفسه في القصيدة. وسرعان ما تقمص ويلز الشخصية

قائلاً سنة ١٩٥٨: إنه قد ((خُلق لاقتفاء خطا المغامر البايروني))، و واصفاً أركادين بأنه ((قرصان مثل أحد أبطال بايرون)). وفي ١٩٤٣،أدى دور بطل شارلوت برونتي البايروني في فيلم ((جين آير))، وكان قد مَسْرح الرواية للإذاعة في ١٩٣٨. إن بطله رو شستر يندفع من الضباب تصاحبه موسيقا هائجة من تأليف برنارد هيرمان، أو يسير في عاصفة ثلجية. ورداؤه يتموج مع هبات الريح: إن منزله فسيح معرض للرياح مثل زانادو.

هاهي ذي الرومانسية كما فسّرتها أمريكا، حيث لا يتطلب تحقيق الرؤيا إلا فائض مال مريح - أن ((تبني تلك القبة في الفضاء/ تلك القبة المشمسة، وكهدف الجليد تلك!)) وحين يعود روشستر في فيلم روبرت ستيفنسون مع جين، خطيبته المتكبرة، (تؤدي دروها جون فونتين)، تسمع بالمصادفة أحد أصدقائهما يقول: ((حسناً، إنه رومانسي جداً، وهو فاحش الثراء.)) وهذا شرط هام، فالرومانسي الأمريكي هو رأسمالي مبذّر، مثل غاتسبي، بطل فيتزجيرالد. وكين، ((إمبراطور الصحافة))، لم يسيطر بالغلبة بل بوسائل الاتصال. فهو ينجح في اقتصاد يَعِدنا بإشباع كل رغباتنا في الحال. وهو مستهلك جشع يلتهم وجبة في مكتبه، وحين يسأله ليلاند: ((أمازلت تأكل؟)) يجيب: ((ما أزال جائعاً)). فالطعام وقود، شأنه شأن الغابات التي تقطع من أجل صناعة عجينة الورق لمطابعه. إن أكثر شخصيات ويلز ذات شهوات رومانسية مفرطة: يلتهم جورج مينافر كعكة الكرز بشراهة، ويخضع كوينلان قطع الشوكولا. ولكن كين يجد متعة في الترف والتنعم مثل غاتسبي. وحين ترفض أوبرا الميتروبوليتان سوزان المغردة، يبني لها مسرحاً في شيكاغو، ثم يتخلى عنه، كما يفترض، بعد إخفاق ((سالامبو)). وفي كلمة حذفها محررو RKO من ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يتفاخر العم جاك أمام ضيوف الحفلة بأنه أنفق ستين ألف دولار على درابزين المنزل المصنوع من خشب الجوز: ((أنفقت المال مثل الماء! أنفقته دائماً! ولا أزال! مثل الماء!)) وبدلاً

من نهر خان، ((النهر المقدس/ المذهل في انسيابه المتعرج مسافة خمسة أميال/، فإن لدى كين، كما يقول شريط الأخبار، ((ثروة ثالث أغنى منجم ذهب في العالم))، موزعة - مدة خمسين سنة على الأقل - في ((جدول لا نهاية له)) من المال السائل.

إن كين قادر على التفوق على مراسيم الخان الخيالية، لأن التقنية الأمريكية تجترح معجزات له. وأوامر الخان في القصيدة معمارية، أما كين فيصدر أوامر طوبوغرافية مثل إله ثري يعيد خلق العالم. يذكر شريط الأخبار أن في زانادو (كما في سان سيميون) ((يُشكَّل جبل خاص، ونحن نرى المعدّات المحركة للأرض يعدّل صورة الأرض بغية تكويم القمة التي تقوم عليها القلعة. إن الله يشعل ويضيء العالم في قوله: ((ليكن نور)). وهذا العمل العظيم سهل على كين وتلقائي، كما كان بالنسبة إلى ويلز الذي يطلب إضاءة محددة في العرض المعلن عن ((المواطن كين)). إن العدد الأول من صحيفة Inquirer يباع فجراً، ومنفث الغاز مشتعل على جدار المكتب. يقسم كين أن يجعل الصحيفة ((بالغة الأهمية بالنسبة إلى نيويورك مثل الغاز في ذلك الصباح))، وبعد أن يقول ذلك، يؤكد سلطته بإطفاء المصباح.

أحب ويلز أن يؤدي دور القوة الخلاّقة حتى لو ثبت أن أمره الخلاّق هدّام. يطفئ عطيل القنديل قبل أن يخنق ديدمونا، ويضاعف ظلمة العلام: ((أطفئ النور، ثم أطفئ النور.)) وبعد تبادل إطلاق النار في قاعة المرايا في نهاية ((سيدة من شنغهاي))، يشعل أوهارا مصباح الكهرباء لكي يكتشف تفكك هذا العالم الهش الخدّاع بعد أن تحوّل إلى زجاج مكسّر ودماء. بعد ذلك يخرج إلى الفجر المطهِّر. ويستمر الصراع نفسه بين الظلام والنور من دون حسم في فندق المحطة في ((لمسة الشر)). ويؤدي دينيس ويفر دور الحارس المهذار الشاذ الذي يدعو نفسه ((رجل الليل))، وسوف يتلاشى عند طلوع الشمس. إنه يشبه بوّاب ماكبث السكّير الذي لا يستطيع أن يحمي المبنى من أشباح الليل. إنه ((مهرج

أبيض اللون))، شيء مصنوع من الضوء القمري المضلل، مثل الفيلم نفسه. لا يجري تبديل للحرس صباحاً: لا يظهر بديله ((رجل النهار))، لذلك يتواصل الكابوس.

عندما بدأ ويلز يقرأ كارين بليكسن، تأثر حين اكتشف استهلالاً من ((قبلاي خان)) في روايتها ((ملائكة الانتقام)) المنشورة باسمها المستعار، إزاك دينيسن، في ١٩٤٩، والملائكة الإناث المنتقمات هن فتاتان رومانسيتان من ثمانينات القرن التاسع عشر. تضطرب الفتاتان اللتان تيّمهما بايرون في القصة التي تجمع بين عبادة الشيطان، والرقيق الأبيض، والشعوذة الكاريبية. يُقتبس من كوليردج (أو يُساء الاقتباس منه بالأحرى)، عندما تشاهد لو كان أول مرة المنزل الريفي الذي تقطنه صديقتها زوزين: تستذكر: ((في زانادو، قضى قبلاي خان أن تبنى قبة ملذات عظيمة.)) كانت قبة كوليردج فخمة، ولكن المسألة بالنسبة إلى لوكان مسألة قوة. فهي ترى أن المنزل يرمز إلى التعلل الرومانسي بالآمال. تستغرق في التفكير: ((إنه لأمر رائع أيضاً أن يتمكن الناس من تخيل كل هذه الأشياء، أو اختراعها،و أن يكون عندهم القدرة على تحويلها إلى حقائق.)) وقبلاي خان، في قصيدة كوليردج، لديه هذه المخيلة الرومانسية الأقل تورّعاً والأشد تحكّماً. إنه ((العاشق الرجيم)) الذي تعّول من أجله امرأة في ((الهوة الرومانسية السحيقة))، ويصغي هو إلى ((الأصوات المنذرة بالحرب)) إصغاء المنفعل غير الخائف. إن قبة ملذّاته هي مركز الإحساسات عنده، وطاقته العنيفة، بحسب كلمات وليام بليك، هي البهجة الخالدة، و أما ما يدعوه آخرون آثاماً فهو في نظره غرائز متحررة. لقد بقيت قصيدة كوليردج مرادفة للأسلوب الرومانسي الصارخ العاطفة،واللغة الرومانسية الأكثر أورفيوسية Orphic ولا عقلانية. وفي حلقة من ((حول العالم مع أورسون ويلز)) جرى تصويرها على الضفة اليسرى في باريس،نرى منشداً في أحد ملاهي سان جيرمان دي بري ينشد سخافات سيريالية ملفّقة تتضمن أصوات عربية غريبة، ثم يتفاجأ هو نفسه حين يردّد في

الختام: ((قبلاي، قبلاي، قبلاي خان.)) ربما كان عنوان قصيدة كوليردج أو ما ينطق به اللاوعي.

إن ويلز الشاب قد رأى نفسه مثل قبلاي خان طبعاً، و وجد أيضاً طرائق غامضة لربط نصوصية تأليف القصيدة بحياته الخاصة. لقد زعم كوليردج أنه قد كتب ((قبلاي خان)) بعد حلم أفيوني. نام وهو يقرأ كتاباً عن رحلة بلاد قبلاي خان، وفي حالة الهذيان ((شخصت أمامه جميع الصور كأنها أشياء.)) ولما استيقظ، وجد أن القصيدة قد أملت نفسها، ولكن ((شخصاً قدم من بورلوك لأجل عمل ما)) قاطعه وهو يكتب. وقد أمل أن يفسر ويعلل هذا القدومُ ما ادعى أنه تفككٌ في القصيدة. إن المخدّر قد أطلق المخيلة الرومانسية من تحكّم العقل. ربما لم يختبر ويلز مثل هذه الجرعات (مع أنه اعتمد على البنزدرين للمحافظة على النشاط خلال أيام نيويورك). وبدلاً من ذلك، حوّل إدمان كوليردج إلى والده الذي اعتاد يدخن الأفيون - كما أخبر الصحافة في بوسطن سنة ١٩٧٧. بما أن المناسبة كانت بداية F. for Fake، فكل من صدّقه قد فعل ذلك على مسؤوليته الشخصية. كان ويلز نظير للشخص القادم من بورلوك، الواغل الذي اختصر القصيدة من غير أن يقصد ذلك. كان هذا هو هيرمان مانكِويويكز الذي كتب معه سيناريو ((المواطن كين)). وفي ذلك الوقت ضنّ عليه بأن يذكر اسمه على الشاشة. وفيما بعد استخدمه ويلز كبش فداء زاعماً أنه قد أخذ المشروع في اتجاه معاكس. قال ويلز: ((إن كل ما يتعلق بـ Rosebud يعود إليه.)) وعند عدم الزعم بامتلاك ((المواطن كني))تماماً، كان يتبرأ على نحو مراوغ من أكثر أقسامه شخصية. إن المراوغة حريّ بها كوليردج، ودافعها واحد: إنها تنكر المسؤولية على الحلم الذي أفشى كثيراً من رغبات الفنان ومطامحه.

إن زانادو قبلاي خان ((معجزة نادرة التصميم)) تدهش كوليردج وتفزعه، لأنها تجمع بين عنصرين متناقضين لا يمكن أن يوجدا معاً في العالم

المادي: ((قبة الملذات المشمسة)) و ما فيها من ((كهوف جليد)). فالصور تفترض مفارقة حول العلاقة بين الطبيعة والفن، إبداع الله، وإبداع الشاعر (أو صانع الفيلم). تتجسد الرموز هنا ((كأشياء))، حسب قول الشاعر، وهكذا تتجسد أيضاً في ((المواطن كين)) الذي يستخدمها للإيحاء بالضراوة الإلهية، والحماقة المخرّبة التي تتصف بها مخيلة ويلز. يُظهر ويلز، كما في منِفث الغاز، كيف يمكن اجتراح معجزة في الحال بفضل مبتكرات التقنية النادرة. والمشهد المتلاشي الذي يقدّم سوزان في ملهى El Rancho في مدينة أتلانتيك يرينا ناراً في السماء، والبشر يتجمعون باحثين عن اللواذ وكأنما في كهف، وفي الوسط غشاء رقيق من الزجاج فقط - مثل الغلاف الهش الشفّاف الذي يغلّق الطبيعة في طفولة كين. تبدأ الكاميرا من السطح، ولافتة نيون تطقطق في الجهامة الرطبة، ثم تتحرك للتحديق في كوة في السقف. تغطّي الانتقال من الخارج إلى الداخل صاعقة، والكاميرا التي تبدو الآن كأنها اجتازت حاجزاً مضاداً للماء، تمدّ عنقها من الفضاء إلى امرأة متهالكة على طاولة. إن ملهى El Rancho هو قبة ملذّات تضيئها شمس من صنع الإنسان لا كهرباء العاصفة، وهي أيضاً كهف ندم بارد، ملاذ سوزان البائس.

إن الشمس في قصيدة كوليردج حيوية، تستتبت الحياة، وبالتالي تجعل اللذة ممكنة. و الجليد مميت، إماتة قاسية تخدّر الطبيعة. والرومانسية تحاول الموازنة بينهما. كانت المخيلة مبدأ الحرارة: ((تدفُّقُ حممِها)) أنتج قصيدة، كما قال بايرون، مع أن شيلي دعا العقل في أثناء الإبداع ((فحماً خابياً)) يُستنزف منه الألق الحارق الأصيل مع عودة الوعي العقلاني. إن المخيلة كالسيل. ولكنها يمكن أن تهرب أو تنفد مثل ثروة كين، وثروة أسرة أمبرسون، المتدفقة. وكوليردج الذي ترك قصائد مثل ((قبلاي خان)) غير منتهية، مؤثِراً ذلك على التدخل في عفويتها غير المنظمة، شغله الجمع بين اندفاع العاطفة، وصرامة الشكل. لذلك استحضر ما دعاه ((قدرة المخيلة على التشكيل)): البنية التي يفرضها العقل هي وعاء

يشكل ويصوغ مادة الخيال النارية المنصهرة. البرد يقتل، ولكن الجليد يمكن أن يحفظ أيضاً. يعتقد كوليردج أنه قد يتمكن من تكرار عمل قبلاي خان المعجز الساحر، إذا أسعفته عازفة القانون، الملهمة الغامضة للقصيدة. ولكنه في نهاية القصيدة يتوقف بغتةً توقف المذنب. ينتقل إلى صيغة المستقبل المشروط، ويغير الضمير من المتكلم إلى الغائب، وبذلك يعترف بخطيئة المخلية، ويلعن الشاعر الذي لم يعد الآن هو نفسه:

... لصاحوا جميعاً:

احذروا عينيه البراقتين

احذروا شعره المتطاير

خطُّوا حوله ثلاث دوائر

وأغمضوا أعينكم في رعب مقدس

فهو قد تغذى بالمن

وشرب من حليب الفردوس.

وهكذا تنقطع القصيدة غير قادرة على الاعتراف بأنها قد فعلت ما تمنع الشاعر من فعله: التقاط النور أو حفظ الحرارة، واحتواء الشمس في وعاء من جليد.

إن فيلم ((المواطن كين)) يستخدم كل هذه الصور، ولكنه يرتّبها على نحو متوازن يتوافق مع مزاج ويلز المختلف، ورؤيته المختلفة للحياة. فهو يبدأ بالجليد، وينتهي بالنار. يأتي أولاً سقوط الثلج المدوّم - في جزء محذوف بين لقطتين مقرّبتين - بعد أن أثاره النفس الأخير الصادر من شفتي كين، و أخيراً يأتي الفرن، تلك المحرقة المشوّشة. لقد أزيح معنى الرموز عند كوليردج إلى المقدمة. فالنار في محركة ممتلكات كين هي العنصر المدمّر، وليست مصدر إنبات. والثلج الذي يُخفض الحرارة في حذر، ويحيط الخراب، يتيح السعادة أن تدوم.

إن طفولة كين حقل مغمور بالثلج، وليس مشهداً مشمساً مزهراً كالذي قد يستعيده أكثرنا عند تذكّرِ أبكر أعوامنا و أسعدها. يخبر سوزان أنه كان يمشي تحت المطر إلى المستودع ((بحثاً عن شبابي)). ولكن أيام صباه بيضاء، مثل أيام صبا فولستاف، وليست خضراء. عرّف وردز ويرث الشعر بأنه ((عاطفة تُستذكر في السكينة)). والتذكر يجري من وراء زجاج سواء تحت الكوة التي في سقف ملهى El Rancho، أو في داخل كرة الزجاج التي يتمسك بها كين: السكينة هي وصفة أخرى لتبريد حدة التجربة، وهي تمكننا من أن نستمد دفئاً ألطفَ وأدوم من ذكرياتنا. و المفارقة هي أن الثلج في نظر ويلز يستعيد الحيوية إلى العالم. ولكن استعادة الفردوس سرعان ما كانت تذكّره بأن الفردوس مفقود، وذلك بسبب خرقٍ للقانون كان يلوم نفسه عليه. والثلج الذي ينبغي أن يكون رمزاً للبراءة، يحملنا بدلاً من ذلك على الإثم حين يغرينا بأن نسوّده. والضيوف في حفلة الشاي في ((الغريب)) يسترجعون معاً اقتباساً من إمرسون يوضّح، عند جمعه، التفسيرَ الأخلاقي للمشاهد الطبيعية في أفلام ويلز: ((اقترفْ جريمة، فيبدو الأمر وكأنما طبقة من الثلج قد سقطت على الأرض... كالتي تكشف في الغابة ممر كل قطاة وكل ثعلب... أنت لا تستطيع أن تزيل أثار الأقدام.)) إن تلك النقوش المحرِّمة على البياض هي مثل الدماء في ((ماكبث)) لا تتلاشى.

بعد أن أُبعد كين الصغير عن منزله بالقوة، تُشاهد زلاجته وهي تغور في بط ء في أكوام الثلج. هناك يحميها البرد، إلى أن تُسلَّم للمحرقة. لقد طابق شكسبير بين الجنسين المسرحيين، والفصلين اللذين يُمسرح تناوبهما المعركة بين الحياة والموت في الطبيعة. فالكوميديا هي أغنية الربيع التي تحتفي بالخصب. (يرتّب كين نزهة مع ليلاند لكي يشاهدا مسرحية ذات عنوان مناسب هو ((فروج الربيع)). يقول: ((سأفوز أنا بالبنات، وأنت بالتذاكر. الناقد المسرحي يحصل عليهن مجاناً.)) هل يعني البنات والتذاكر معاً؟) أما التراجيديا فهي تروي حكاية شتوية... فبعد أن يؤخّر الموتُ الزواجَ في مسرحية ((جهد الحب الضائع))، يعلن

على ارمادو المواجهة بين الوقوق والبومة. ولكن النزاع لا يُحسم: ((إن كلمات ميركيوري التي تتلو أغاني أبولو خشنةً))، كما يقول أرمادو في نهاية المسرحية. وأبولو هو إله شمسي، وراعي الغناء الذي وهب أورفيوس موهبة الغناء، وميركيوري الذي هو راعي ويلز يقول حقائق قاسية. إن ويلز قد عكس العلاقة بين الفصلين المتعادين. وكين سعيد في كولورادو التي يعصف بها الثلج، ونادم في حرارة *فلوريدا الدبقة*. ومزاجه *القلق* في زانادو واضح عندما يدفئ نفسه بنار الحطب المشتعل في موقد متثائب - من الصعب توقعه على ساحل خليج المكسيك، ولكنه ملائم من الناحية العاطفية.

إن بنات المبغى اللواتي يغنين في حفلة يقيمها كين من مكتب الصحيفة يصفنه بالرجل الذي ((يحب التدخين)). وهذا الوصف موجز: لا يمكن أن ينفصل كين عن السيجار، وعصا النار كناية عن ويلز نفسه. يسخر السيناريو من التطابق حين يحاول كين أن يحمل ليلاند على الذهاب إلى كوبا كمراسل حربي. يقول: ((إن ريتشارد هاردنغ ديفز يقوم بالعمل على ما يُرام هناك. وقد أطلقوا اسمه على نوع من السيجار.)) كان ديفز مراسلاً مشهوراً غطى جميع الجبهات في الصراع التركي اليوناني، والحرب العالمية. ولكن ليلاند لا يغريه هذا الشكل من الخلود، فيجيب: ((من الصعب أن تسميه سيجاراً.)) ولا بد للرجل الذي يدخن أن يتوقف للتمعن في هذا التعليق. و الحقيقة هي أننا نشاهده يتحول إلى ريشة دخان في نهاية الفيلم، حين تنفث المدخنة في زانادو بقايا أملاكه المطروحة.

وقبل ذلك يتدخل الثلج ليوقف الزمن، أو ليبطئه على الأقل، وليحفظ سعادة باقية في الذاكرة، كما تفعل الصورة. وفي حفلة الوداع التي تقام في مكتب الصحيفة، يجلس الشركاء الثلاثة المتقلبي الأمزجة أمام ما نُقش على الثلج من كلمات تقدير لهم. إن رأسَي برنشتاين وليلاند أبيضان، و واضحان، وشفّافان كالمُثُل الأفلاطونية، والسيجار البارز من فحم ليلاند متجمد، غير قابل للاشتعال، وبالتالي ليس رمزاً للحرارة التي تخرج من أجسامنا ونحن ندنو من الموت، مثل

حمم بايرون أو فحم شيلي. وكين الذي أصبح رمزاً أو ماركة أكثر من إنساناً، يمثّله في الثلج حرف K الضخم، كما على بوابة زانادو. وهذه العلاقة النظيفة المجردة أفضل من الدمى المجسّمة ـ إن كين رجل أجوف مثل كورتز، محشو بالقش ـ التي يحرقها الغوغاء خلال شريط الأخبار. والنقوش تخلق حالة صافية متوازنة، وأبدية في الظاهر، من الحب و التفاهم بين الرجال الثلاثة الذين لن يكونوا أصدقاء ثانية. *إنهم طواطم تتقي الفناء* بالسحر، مثل ((المشهد الريفي البارد)) المنقوش على جرة كيتس الإغريقية، حيث يتعانق العاشقان الساكنان، إلى الأبد، والأشجار البيضاء لن تضطر إلى التجرد من أوراقها أبداً.

يقطن كين زانادو مع تماثيل هي أيقونات الجسد المخلّص من الموت. أما التماثيل المقرورة في الثلج، فهي لم تُشلَّ في حالة كمال. فالمادة التي صُنعت منها هي الماء وليس الحجر، وهي معروضة في خلوة المكتب الحارة العابقة بالدخان، حيث أن المرح الصاخب نفسه سوف يقضي عليها. إنها تنتظر انهيارها البطيء المحتوم، مثل ريتشارد الثالث الذي يصف نفسه بأنه ((ملك أضحوكة من الثلج)). إن كل التعاطفات الساخرة التي تمثّلها ويلز من شكسبير، والتي توازن بين مأساة حياة وملهاتها، موظفة في هذه التماثيل المؤقتة، هذه الزخارف الجنائزية المصممة للحفلة التي تحدد ديمومتها. ويمكن أن تتخيل اللحظة الحزينة التي تُسمع فيها أول نقطة، ويبدأ الثلج بالذوبان: ستكون، مثل صوتِ ما دعاه فيرجيل ((الدموع في الأشياء)). والمرثاة نفسها يمكن سماعها في عبارة يقولها راوي شريط الأخبار في بداية ((المواطن كين)). فهو يشير إلى صحيفة Inquirer قبل أن يشتريها كين، ويجددها بالقوة جاعلاً إياها ((صحيفة يومية مائتة)) dying daily. إن الجناس يسترجع حقيقة لم ينسَها ويلز قط. نحن نموت يومياً، ندنو كل يوم من الموت ونحن نحيا حياة صحفية.

إن ويلز الذي هدّده الزمن، حافظ على ثقته بفضيلة الثلج الحافظة، في مقابل النار الجامحة الضرام. ومشاعره حيال الطقس البارد، والمرتبطة بنشأته

في الغرب الأوسط المتجمد، هي أخص التيّارات الخفية في عمله شاعريةً. إنها توحي أحياناً بقوة أخلاقية شمالية مستغربَة: الجنوب هو المكان الذي يبدأ فيه التفسخ الأخلاقي، في حرارة غابة كورتز الاستوائية، أو في أكابولكو ((سيدة من شنغهاي)). إن سكان نيو إنجلند في ((الغريب)) يبتعدون عن أمريكا الجنوبية التي يجتاز مدنها السبّخة ميناياك في طريقه إلى الشمال، متمثلين حكاية إمرسون الذي يرمز فيها الثلج إلى الطبيعة غير الملوثة، الطبيعة قبل أن يفسدها التدخل البشري. و ويلز الرومانسي مثل إمرسون أصرّ على تصوير عربات الثلج في ((عائلة أمبرسون العظيمة)) في مصنع للثلج في مركز المدينة مفضّلاً ذلك على تصويره في موقع إستوديو. و الممثلون الذين جُرّوا إلى الداخل من حرارة المدينة الصحراوية، عانوا واشتكوا من رائحة السمك المجمّد. ولكن ويلز أراد أن تتبخر أنفاسهم كعلامة نفيسة وقوية من علامات الحياة. وحتى الجدول المنساب بين ضفتين يغطيّهما الثلج في المشاهد المتعاقبة، يتصاعد منه بخار مرئي. ولأننا لا نستطيع أن نحسّ بالبرد الذي يقرص الشخصيات، فإن الحادثة تبدو محتفظة بالنقاء الأصلي، عَدْنيّة على نحو عابث. وحين تنقلب الزلاجة، يسقط منها جورج ولوسي على الثلج الناعم من غير أن يتأذيا. وما يجعل المشهد فردوسياً أيضاً هي الآلات الموسيقية الأربع celestas التي استخدمها هيرمان في تسجيله: سماء تُقرع فيها الأجراس، كريستال متلألئ.

يتجمد الماء حول سفينة البحار القديم المتوقفة في قصيدة كوليردج، ويهدده تخشبها بالقتل. وتقنية أمريكا السحرية المعروضة في ذلك المصنع الذي يصنع البرودة في لوس أنجلس الدافئة، منحت ويلز مزيداً من الفهم لتلك المادة. فحين تتزوج إيزابيل ويلبور في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يتوقع أهل المدينة أن تُقدَّم أشياء في غير أوانها، ويتخيلون الحارات نيئة مغمورة بالجليد المغروف)). التبريد يحفظ الحياة، وهذه الوسيلة طبّقها ويلز على الذكريات، أو على الجسد البشري الفاني. في ١٩٥٢، طوّر فكرة البرودة، ونقاءها الجمالي، في ((سيدة في

الجليد))، وهي باليه وضع قصتها لمصمم الرقص رونالد بيتت. والراقصة هي امرأة من عصر ما قبل التاريخ خُتم عليها في قطعة جليد. وهذا حجر صحي: غير قابلة للاتصال الجنسي، كما أنها عصية على الموت. يقع راقص في غرام هذه البقيا الباردة من الأزمنة الغابرة، فتذوب دموعه الحارة الجليد عنها. ولكن ذلك لا يدوم طويلاً،إذ أنه يتجمد حينما تقبّله، ويتحول مثلها إلى تمثال خالد.

وبعد أن جدد ويلز بداياته في سيناريو ((المهد سوف يهتز))، عاد إلى تماثيل الثلج التي تظهر في ((المواطن كين)) ظهوراً مؤثراً. وما بين إخراجه ((فاوستوس)) وأوبرا بلتسشتاين يقيم أورسون الشاب حفلة تطلب فيها زوجته فيرجينيا إحضار تمثالين من الثلج له بوصفه فاوستوس، ولجاك كارتز بوصفه الشيطان، وبذلك تخلصهما من يوم الحساب الموصوف في التراجيديا. ولكن رغم نجاة أورسون من ألسنة اللهب، ينظر إلى الجديد نظرة حزينة، ويستشهد بما قاله إدوين بوث: ((إن الممثل تمثال من الثلج.)) إن الصورة الذائبة تحثّه على تعرف الطابع الزائل الذي تتصف به حرفته، والفنون جميعاً. ثم يستعيد ثقته، ويواصل إثبات السحر الأبيض باسترجاع، امرأة من الثلج تشبه سيدة الباليه. يلقي الكلمات التي يخاطب بها فاوستوس خيال هيلين الطروادة، والسيناريو يقول: إن على أورسون أن يلقي تعويذة الاستحضار ((إلقاءً فاتراً)) وهو يتحرك عبر الغرفة على مهلة مثل ((ريشة تقريباً.)) والجسد الذي يتجلى ((من الفراغ))، ويسبح نحوه في الهواء، جسد أثيري أيضاً، روح تحررت من وهن اللحم.

إن صناعة المنحوتات الخشبية في ((المهد سوف يهتز)) تغري ويلز بحبكة ثانوية غريبة التعرج، وخبيثة التخفي. تعطي فيرجينيا الطلب للنحات الإرلندي المتشرد المدعو كيفان كيلدار الذي يجرّ في عربته كومة من الثلج عبر شوارع نيويورك. والعربة تجرّها فرس متورمة العراقيب تسمّى (بحسب اختيار ويلز) روسينانت: اسم حصان دون كيشوت المهزول. يُوصَف كيلدار نفسهُ وصفاً مغْرياً. وتقدر فيرجينيا أهمية ((شاب جذّاب متمدد على القش)) الذي يغطي الثلج في

مؤخرة العربة، والسيناريو يضيف أنه ((رائع الوسامة))، وأن ((في تكاسله الحسي شيئاً من براندو. وحين ينتهي من تقطيع الجليد، يمثّل في مسارح الصيف. يتشدق بلهجته الريفية عن الجليد، ويغوي فيرجينيا بارتقاء العربة، ويمضيا معاً. يطاردهما أورسون صائحاً، والعربة تسرع مبتعدة: ((أعرف من أنت!.. وما أنت!))

من هو و ما هو بالفعل؟ إن الحرف الذي يبدأ به اسم كيفان كيلدار هو مفتاح هويته الخفية. فهو قبلاي خان، وكين، و كورتز، وهذا يعني أنه ويلز الشاب المتجلد وهو يتراخى على سرير داخل عربة الثلج - ويلز الوسيم الجذاب خلال ذلك الصيف الذي دار فيه حول إيرلندا، و زار بلا شك مقاطعة كيلدار، حاملاً عدة الرسم في عربة خفيفة مثل عربة كيلدار. لقد تدهورت أحوال ويلز (بحسب أسطورته) حين وصل إلى دبلن، واستخدم الكذب للدخول إلى المسرح. وبما أن مسرح Gate قد استأجره، فهو يجعل كيلدار يظهر على نحو مضلّل لاجئاً مشعث الشعر من الفرقة المنافسة في دبلن قائلاً: ((إن خزانة ملابسه توحي بأبطال مسرح Abbey الفلاحين.)) (كان مسرح Abbey يقدم تراجيديات قومية شعبية للكاتبين ج.م.سينج، وسان أوكيسي، في حين تخصص ماكليموار وإدواردز في مسرح Gate بالأعمال الأجنبية الطليعية.) يجعل ويلز زوجة أورسون تقترف الخيانة الزوجية مع ذاته الشابة، وهذا يبقي على ذاته المكشوفة، ويدور دوراناً بارعاً حول الغدر الذي كان يخشاه دائماً. إن رجل الجليد لم يكن يعني الموت في نظر ويلز، كما كان يعني في نظر يوجين أونيل الذي كُتبت مسرحية ((رجل الجليد يأتي)) في ١٩٣٩، وقدمت في المسرح في ١٩٤٦. و المفارقة هي أن عصر الجليد عند ويلز هو الشباب، أي قبل أن يبدأ بالغليان ما يدعوه هملت ((أوج الدماء)).

وفي الحفلة، ينظر ويلز في الطابق العلوي إلى نفسه في المرآة، و ويتدرب على لقاء ذاته الثانية، الشاب النحيف القديم مثل بيتر بان. يخاطب خياله: ((أظن أننا لم نتعارف.)) يتفحص نفسه لحظة ثم يضيف: ((إن أسمي ويلز، واسمك كيفان كيلدر، أنت ممثل بلا عمل، وآسف أن أقول: ممثل جيد جداً.))

ويسأل المرآة، مقتبساً من ((بياض الثلج والأقزام السبعة))، أن تخبره مَنِ الأجمل - ويلز غير المُفْسَد في ١٩٣١ في دبلن، أو ويلز الناضج في ١٩٣٧ في نيويورك، أو (أمل ضئيل) ويلز المشرف على الموت الذي كتب السيناريو في لوس أنجلس في ١٩٨٤، يحدّق فيه شبابُه من المرآة، ويؤنّبه على ما صار إليه، أو على لم يصرْ إليه. يتراجع ويلز. ويتباهى مفتخراً: ((ماذا أرى؟ أرى أفضل رجل في حرفتي دون الأربعين!)) ثم إن تظاهره بالشجاعة يتطامن، ويعيد لازمة سن الرشد جاعلاً الآخرين مسؤولين عن الانهيار الذي بدأ عندما شرع الجليد في الذوبان: ((لقد وضعوا لي معايير صارمة قبل أن أتمكن من الكلام. من ذا يستطيع أن يحيا بمقتضاها؟))

بعد هذه المناجاة الراثية للنفس، تخبر فيرجينيا المنتهكة هاوسمان أن أورسون لم يعش طفولة قط. وهذه الملاحظة تعبر عن حدب أمومي. وكان ويلز قد حدّد لزوجته الأولى دوراً أمومياً، فهو يتوقع أن تشرف على أوقات لهوه، ويطلب منها أن ترجئ توقعاتها عن منجزاته في المستقبل. وإذا بحثتْ عن عزاء جنسي في مكان آخر. فمن المؤكد أن ذلك سيكون مع ذاته الشابة. وحين أفلم احترافهما التمثيل في ((عواطف الشيخوخة))، حوّل نفسه، وحوّل فيرجينيا، إلى كهلين قبل الأوان، وفي ((المهد سوف يهتز))، تمنّى لو يعودان إلى الطفولة. وفي الحالين كانا مُعْفَيَيْن من مسؤوليات الكبار. كانت فيرجينيا في واقع الأمر أقل إذعاناً، وبعد طلاقهما سنة ١٩٤٠، طالبت ويلز بإعالة طفل. وبما أنه هو نفسه طفل، لم يفهم لماذا يُرغم على إعالة شخص آخر. كان يرى أنه قد خلّف وراءه ذهب الجان عندما خرج: عملة المخيّلة. فرغم كل شيء كان عقد إيجار منجم الذهب في كولورادو - كما يوضّح شريط الأخبار - توريثاً من ((المستأجر الذي لم يفِ بالتزاماته)) للسيدة كين. و أن ويلز عند نهاية حياته غير قادر على أن يغفر لأم كين استدعاءه من ملعبه، وإعطائه حقيبة جهّزتها منذ أسبوع، ثم إطلاقه كي يكتسب شهرة في العالم. لذلك تحلّ فيرجينيا المتساهلة في ((المهد سوف يهتز))

محل أجنسَ مورهيد المتصلبة، و وجهها المتجهم - وهي تتخلى عن ابنها بكل رباطة جأش - يقنعنا بأن ألمها الخاص ألمٍ سامي الهدف.

وفي ((المواطن كين))، حثّ الحنينُ ويلز على إعادة كتابة ((قبلاي خان)) مطفئاً نار الشهوة فيها. إن قصيدة كوليردج تذْكر البَرَد عند وصف التراب المتناثر حول الينبوع و هو يستقر على الأرض، ولكن تلك الذرات الباردة تلهبها الصور التالية: يتحول ((البَرَد المرتدّ)) إلى ((حنطة)) يدرسها الدراس، ثم إلى ((أحجار متراقصة)). يعكس ويلز العملية، يتحكم تساقط الثلج المفاجئ، ويضعه في زجاجة مستعيراً بذلك النقاوة الباردة. إن ((المواطن كين)) لا توجد فيه ((امرأة تعول من أجل عاشقها الرجيم))، ولا تجسيد لشهوة الخيال. تنشج سوزان حين تلتقي كين أول مرة، ولكنها لا تفعل ذلك إلا لأن أسنانه تؤلمه. وعند الغناء في الأوبرا، تموء كالقطة إبان السفاد، غير أنها قملا تتحلّى بالفتنة الحسية التي تتحلى لها سالامبو، مومس فلوبير.، والفيلم لا يحتوي أيضاً ((عازفة قانون)). إن ((المواطن كين)) فيلم عن ولد ينتحب على أمه المفقودة، منبع المن، وحليب الفردوس، ومنجبة ثروته الخيالية. إن ((قبة اللذة)) ربما كانت المبغى المدار من السيدة النحيلة جورجي التي تأتي بالبنات إلى حلفه المكتب. ولكن المراقبين طلبوا حذف المشهد الذي يظهر كين وهو يتنعم في مؤسستها، ولأنه ليس كائناً جنسياً، لم يشعر أحد بذلك. وقصر المتع الحسية الذي ابتناه قبلاي خان في حديقة ((خصبة التربة))، و ((تحيط بها)) جدران وأبراج، يتحول إلى كرة زجاج البريئة تلك، والتي تتكسر في اللحظة التي تستعيد فيها كين الزمن الضائع و هو يحتضر.

تتساوى النار والجليد في نهاية الأمر، عندما تُرمَى الزلاجة في محرقة القمامة. تسفع ألسنة اللهب الطلاء الذي يبقبق ويتقشر، ثم تأتي على الكلام المنقوش. تتصهر كلمة Rasebud كأنها ثلج يذوب. إن تعريف ويلز للفيلم بأنه ((شريط أحلام)) تعريف نموذجي في رومانسيته، وذلك لأنه يشير إلى بكَرَة الصور التي تكرّ في رؤوسنا ونحن نيام، و لا نستطيع أبداً أن نستعيدها استعادة

مرضية عندما نستيقظ، مثلنا في ذلك مثل كوليردج الذي وجد، بعد التحدث إلى الشخص الذي من بورلوك، أن رؤياه قد انطمست مثل الخيالات التي تظهر ((على سطح الماء بعد رمي حجر فيه.)) وبعد أن يحاول ((المواطن كين)) كل ما يمكن التفكير فيه، ينتهي باكتشاف عبث براعته الفنية. فالفيلم الذي زوّد الأشياء الثابتة بالمحركات، وأضفى عليها مظهر الحركة، مثل إحياء فرانكنشتاين الجثث بالكهرباء، هو فيلم سريع الزوال مثلنا. مشاهده المتلاشية تستبق انحلاله، ثم نحته في الجليد.

ولأن فيلم ((المواطن كين)) يدور حول إبداع ويلز الجامح المهتاج، فلا يمكن أن يساعدنا على الالتفات إلى أساطير الخلق التي تقلل أو تحدد من إنجازه. إن ويلز الذي صنع الفيلم كان لا بد أن يظهر مفرط الغرور، ومفرط الثقة بالنفس. والفيلم نفسه يفضح إحساسه الخفي بالنقص. ومرة أخرى يعنّف رجلُ الأخلاق رجلَ الأفكار.

لقد أدرك الشعراء الرومانسيون أن الإبداع هو امتياز الآلهة، وكانوا سعداء باختلاسه منهم. و ((المواطن كين)) يدور حول رجل يؤلّه نفسه، ولكن كين إله لا يستطيع أن يخلق شيئاً، ويختار بدلاً من ذلك أن يمتلك كل شيء. وشريط الأخبار الذي يذكر تطويعه الحيوانات لحديقة الحيوانات الخاصة به، يشبهه بنوح وفلكه. كان دافع نوح إنقاذ الأنواع، وحماية الخليقة من خالق غاضب أراد ممارسة امتيازه الإلهي، وهو قوة التدمير. ومن ناحية أخرى يؤكد كين حقه في الاحتكار، وإخضاع المخلوقات التي يشتريها ليس غير: يُحزم فيل بالحبال على نحو مذلّ، ويرفع في الهواء. إن حديقة الحيوانات هي سجن كين الذي يتيح له أن يراقب وجود المخلوقات المحرومة من خصوصيتها، والمرغمة على أداء ما يسلّيه. ولكن الحيوانات لها نظرتها إلى آسريها من البشر. فالإخطبوط المتخبط في إناء يستبق حوض الحيوانات البحرية في سان فرانسيسكو في ((سيدة من شنغهاي))، حيث تغري ريتا هيوارث ويلز بالعناق، والمفترسات المطاطية الأطراف تزحف وتطفر خلف الزجاج.

وبعد أن يجمع كين حيوانات حديقته، يواصل تجميع متحفه، مشترياً بلا تمييز لوحات ومنحوتات وأجزاء من فن العمارة - ((تكفي عشرة متاحف، غنائم العالم))، كما يقول شريط الأخبار. وفي أثناء استمرار وصول الغنائم المشحونة في أقفاص، يحاول برنشتاين إعاقة كين بتذكيره بأن أوروبا مليئة باللوحات والتماثيل التي لم يشترها بعد. وجواب كين المبتسم يكشف عن أحد مظاهر خيلاء ويلز: ((إنهم يصنعون التماثيل منذ ألفي عام، وأنا لم أبدأ بابتياعها إلا منذ خمسة أعوام.)) كان هذا رجلاً شعر بأنه يستطيع أن يضع يده - فكرياً على الأقل - على ذنيك الألفي عام، لا بانتهاب أوروبا بل بتفسير فنها وأدبها من هوميروس وشكسبير إلى كونراد وكافكا. أما كان هذا مصادرة بوسائل أخلى، بما أن ويلز أنشأ متحفه الشخصي بلا جدران، وحوّل كل تلك النصوص إلى تعليقات على نفسه؟ ألم تمثّل انتقاماً أمريكياً من أوروبا قامت به قوة مستعمرة من رجل واحد هو ويلز؟ في ١٩٥٢، حاول مايكل بويل أن يغري ويلز بأداء دور أوديسيوس في حادثة الساحرة سيرسيCirse، وطلب من ديلان توماس أن يكتب سيناريو قال: إنه سوف يضمه إلى مجموعة عنوانها ((حكايا بويل)). ولكن ويلز الذي شعر أنه صاحب الحق الأول في هوميروس، لم يوافق على الظهور في حادثة فقط. واكتشف بويل أنه ((أراد الأوديسا، ولا شيء غير الأوديسا))، وبما أنه أراد كل شيء، فإنه لم ينلْ شيئاً. وحدث الشيء ذاته مع خططه لأفملة أقسام متنوعة من الكتاب المقدس. ومع أن ويلز قد اختار العمل في وسط متعاون، فقد كان أحرص الأشخاص على الاكتفاء بنفسه. إن ((المواطن كين)) يلحظ بؤس أنانية الإله الذي يتسع ملكه ولكنه يخلو من مكان للآخرين. هذه سوزان تجد زانادو مملة: ((تسعة وأربعون ألف فدان، ولاشيء إلا المشاهد والتماثيل. إنني أشعر بالوحدة.))

إن توق ويلز إلى التماثيل هو تفصيل آخر يكشف عنه أكثر مما يكشف عن هيرست حين تقول سوزان: إن هوايتها حل أحجية الصور المقطعة ذات معنى أكثر، يدفعه وخز كلامها إلى تقويم ذاته. يجيب: ((ربما تكونين محقة. أنا أتساءل

أحياناً. ولكنك تعودتِ ذلك.)) يتنهد. إن ويلز الذي كثيراً ما شبّه التمثيل بالنحت، يواجه هنا حدوده. فتماثيل كين هيئات متكلسة. وجيلجود كان حكيماً حين قال: إن ويلز قد عرف دائماً كيف ينبغي أن تظهر الشخصيات التي أدى أدوارها، وكان يستصعب ولوج داخلها، وجعل التمثال حساساً. فالتماثيل لا قلب لها دائماً، وفي الغالب لا رأس لها أيضاً. وخلال إحصاء ما تبقى في زانادو، يشير أحدهم إلى تمثال لفينوس ثمنه خمسة وعشرين ألف دولار. يزمجر مراسل متحجر القلب: ((هذا كثير على امرأة بلا رأس.)) وكرة كين الزجاجية هي بالمقابل رؤية واضحة لرأسه، وللمشاعر السائلة المضطربة غير المحسومة التي تحتويها. كان تزييف ويلز للانفعالات فعّالاً، ولكنه كان يتوقع أن هذه الخبرة مستمدة من عدم إنسانيته: كانت المشاعر في نظره سلوكاً يدرسه عند الآخرين، ويستنسخه. لم يفاجئ نفسه إلا مرة واحدة، وكان ذلك في مشهد يقوّض فيه غرفة نوم سوزان، فيُسقط الرفوف، ويدوس الأثاث غير مستّبق إلا كرة الثلج. تحر كفي المشهد الوحيد حركة مضطربة، وجرح يده في العملية جرحاً بليغاً. وبعد أن غادر موقع الحطام، قال مندهشاً: ((لقد شعرت حقاً بما ينبغي أن أشعر به.)) شعر مرة واحدة باغتراب الخالق عن ذاته، الخالق الذي يكتشف في نفسه (مثل كوليردج في ((قبلاي خان))) قدرات لا يعرفها، وكأن وعيه قد ألمّ به إله، واختبر الأمر في مشهد عن التدمير الجائر وليس عن الخلق، بما أن جسد كين قد أصبح آله للهدم.

يطلق شكسبير تمثالاً من مناعة التجمد إلى حالة الإحساس في نهاية ((حكاية الشتاء))، عندما يبدأ الدم بالجريان في شَبَه هرميون المنحوت. تعود المرأة إلى الحياة للترحيب بالابنة المشابهة لها تماماً، تعود تمثالاً من اللحم لا من الحجر. نراقب نحن لحظة الخلق تكريماً لما أنجزه ديدالوس الذي كان (بحسب الأسطورة) أول من فتح عيون التماثيل، وفصل أرجلها، ملاطفاً إياها حتى تخلص من غيبوبتها. كان ديدالوس يقلد تمرد بروميثيوس الخلاّق الذي خلق الإنسان الأول من وحل قاع النهر، وبعث الحياة في الصورة بشرارة سرقها من موقد

زيوس. و ((بروميثيوس المعاصر))، كما دعت ماري شيلي فرانكشتاين، لديه أداوة جراجيه أكثر تطوراً، إذ يستطيع أن يستخدم الكهرباء في البرق لا أن يسرق النار. ولكن هل يقدر على خلق الحياة؟ لا عجب أن يتفكر ويلز في ((عروس فرانكنشتاين)) ـ القسم الذي أكمل به جيمس ويل فيلمه الأصلي عن فرانكنشتاين المصنوع سنة ١٩٣٥. وهو يعمل على ((المواطن كين)). إن ويل يحمل بايرون في المقدمة على سؤال شيلي عن قدرة زوجته الرقيقة البلهاء على ((تصور فرانكنشتاين)). وتواصل القصة إظهارها وهي تتصور وتحلم بزوجة للمخلوق الغريب. تفجرّ العروس المختبر الذي هو غرفة زواجه. هناك لحظات في ((المواطن كين)) يبدو فيها ويلز ـ وهو يحطم أثاث سوزان، ثم يمشي متثاقلاً في رواق المرايا. أنه يقلّد مشية بوريس كارلوف، تحول فرانكنشتاين غير الميت الذي يعرف كيف يتحرك، ولكنه لا يعرف كيف يشعر. وبما أنه غير قادر على التحول إلى الإحساس فهو عمل فنان مكروب مفتقر إلى الكمال. إن تصلّبه يستعيد توضيح ماكليش لاستخدام الشعر المرسل في ((الذعر)): قال: إنه قد أراد أن ينقل ((هيستيريا تماثيل)).

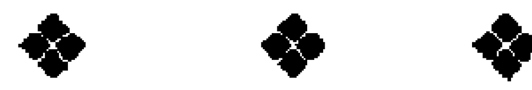
وبدلاً من خلق الحياة، عرض ويلز نفسه وهو في الخامسة والعشرين لاختبار الموت. يتعامل شريط الأخبار مع ضريح كين وكأنه فيلم ويلز: ((إن سيد زانادو يترك وراءه، مثل الفراعنة، أحجاراً كثيرة مثل أجل إبراز قبره. وزانادو هي الضريح الأعلى كلفة منذ الفراعنة.)) ولكن هناك فرق حاسم بين زانادو و ((المواطن كين)). كان ويلز يجلّ كاتدرائية شارتر أكثر من زانادو ـ وشارتر هي صرح بين من أجل فكرة غير مادية، لا من أجل إنسان واحد. وقد سخر من سعي كين إلى توقّي الفناء بالآجر والبلاط. إن موتنا مؤكد، ونهائي. وما الفرق إذا عاش بعدك مدةً فيلم، أو كتاب، أو حتى طفل؟ ومن أجل حلقة أخرى من مسلسله التلفزيوني، سافر ويلز إلى إقليم الباسك، و وصف وصف الحاسد رضا رعاة أغنامه و حكمتهم. ومع ذلك ساوره القلق حول إمكان اعتبار الباسك إقليمياً

متحضراً حقاً، بما أن كل ما ورثه سكانه من قرون تاريخهم كان قطعان الغنم، ولغة غير مفهومة لا أدب لها. يقول: أنت حري بأن تفخر بماضيك فقط. ((إذا بنيت هرماً، أو ملكت مكتبة تدلّ على ما أنجزت.)) وفي مناسبة أخرى، أدان ويلز الأهرام لأسباب متعلقة بالمبدأ. ويسخر جيك هانافورد، الناطق باسم ويلز في ((الجانب الآخر للريح))، من الأهرام التي حلّت بها لعنة الآلهة بوصفها ((مواقع تصوير عديدة مهملة)). وإدانته تشمل البندقية التي استخدمها ويلز كموقع تصوير في ((عطيل)). وهذا التعليق يتيح لنا أن نرى مرة أخرى وساوس ويلز حول الفن. حاولت الأهرام أن تقاوم الزمن متحدية إياه تحدياً مغروراً مثل التماثيل القديمة، أما البندقية السابحة في الماء، فهي مدينة رومانسية، وجمالها مستمد من إدراكنا أنها موشكة على الزوال. والفيلم يجب أن يوقف مرور الزمن، لأن اللحظة المصورة تدوم إلى الأبد. والواقع هو أنها تفعل عكس ذلك، في نظر ويلز - إنها تستنفذ اللحظة، وتستهلكها، وتحولها إلى نسخة مطابقة للأصل، وكما في البندقية، هناك في زانادو رصيف، وجندول راسٍ في أراضي زانادو السَّبْخة - وهي صورة تتكرر خلال عرض المساهمين في فيلم ((عطيل))، مع أن ملابس مهملة ملقاة الآن في الزورق. وحين تتحرك عين الكاميرا نحو فسحة خشبة المسرح عند افتتاح دار أوبرا كين، تظهر البندقية في منظر عام، مع مزيد من السواري المرسومة للزوارق ذات البعدين.

ذكر أندريه بيزن الأهرامَ في مقاله له كتبها سنة ١٩٤٥ عن تاريخ الصورة الفوتوغرافية، وأثبت فيها أن الفيلم أشبع رغبة البشر القديمة في ((الموضوعية في الزمن)) و ((بقاء الجسد)). اعتبر ذلك ((عقدة المومياء)) عندنا، وقال: إن احتياطات المصريين الخاصة بالدفن - ((أهراماتهم وممراتها المضلّة)) - لم تَحُلْ دون ((نهبها أخيراً)). وبحسب بعض المتحمسين، تلافى الفيلم الاضمحلال، فكما صرح سيجفريد كراكور في ١٩٦٠، فإنه قد جعل ((إنقاذ الواقع المادي)) أمراً ممكناً. و ويلز قد حرم نفسه هذا العزاء. فمع أن عمله كممثل، صنوه أو شبحه،

قد كان مصدراً للاستياء وليس للمتعة المندهشة، فقد مثّل عادة ذاته الأسوأ، لا صورته الذاتية المثلى. لقد حفّظ نفسه بالمكياج ليؤدي دور كين الكهل، ثم راقب المومياء وهي تتآكل.

كان ويلز يرى أن كين أفضل من هيرست، لأنه كان ميّالاً إلى تدمير الذات. وهذا كان بحسب فهمه، ما تعنيه العظمة الأخلاقية. عندما عُرض الفيلم أول مرة في سان فرانسيسكو، وجد نفسه مع هيرست في مصعد في فندق مارك هوبكنز. أعطى هيرست بطاقة للعرض الأول، وكان هيرست قد أمضى عاماً يسيء فيه إلى سمعة ويلز، ويسعى إلى إتلاف فيلمه. لم يعبأ هيرست بالدعوة الوقحة. وكلما روى ويلز القصة، كان يضيف قائلاً: إن كين كان سيقبل الدعوة. إن أعظم عمل في الفيلم يوقع هيرست في الخزي كما توقعه مشاهدة فيلم يشوّه حياته: إن ويلز يكمل انتقادات ليلاند الجارحة لظهور سوزان الأول في الأوبرا. وليس سلوكاً جدّ معقول لصاحب صحف أنفق ثروة على تجهيز أوبرا، وإنشاء مسرح من أجل عرضها فيه، أن يجازف الآن في تعريض زوجته للسخرية في إحدى صحفه. غير أن مثل هذه الإشارة غير المسوّغة والمذلّة للذات كانت ذات معنى بالنسبة إلى ويلز. ربما بذل جهداً لاحتكار مفخرة ((المواطن كين))، ولكن الفيلم الذي صنعه كان نقداً لجنون العظمة، وتدليلاً على عدم جدواها. إن كين القاسي في صدقه يخفق في تسويغ استحواذ التملك والتحكم على الرأسمالي، فيعترف بأن أعزّ ممتلكاته وأنفسها عديمة القيمة، بل هي لا تحقق له إلا الدمار. يواصل الطباعة في المكتب الخالي، ويؤلف في أثناء ذلك حبكة لما تبقى من حياة ويلز.



الفصل الثامن

أمريكا البلد، أمريكا القـارة

حين كان ويلز يتهيأ لدوره في ((حاول أن تعرف أرنبك))،طلب من بريان دو بالما أن يختار لهجة الساحر، وعرض عليه عدة خيارات: وضع إصبعه على خارطة الولايات المتحدة، وتركها تتجول مثل عصا العراف الباحث عن الماء في باطن الأرض. مغيّراً لهجته كلما اجتازت إصبعه حدود منطقة. لقد انطوى ويلز، مثل ويتمان، على كثرة ـ أفكار، وذوات، وأصوات متنوعة تكفي قارة كاملة. كانت الأفلام الثلاثة الأولى التي أخرجها ترمي إلى تدوين تاريخ أسرته، ومنطقته، وأمته ذاتها، ثم كتلة الأرض المهيمنة عليها، والممتدة من أعلى العالم إلى أسفله. وفي ١٩٤٥، أعلن جدول أعماله الشخصي هذا في تسجيله عظة جون دون عن قرع الناقوس: يبدأ القراءة همساً ضعيفاً متلاشياً، إلا أنه ينتعش عندما يصل إلى المقطع الذي ينكر عزلة الذات. وحين يؤكد دونٌ أن ((كل إنسان هو قطعة من القارة))، تتصاعد نبرة ويلز فجأة إلى الذروة، يتعرف قواه الحية، والعوالم التي كان ينوي فتحها، نافذاً من تأملات العظة في الفناء. إن تغيرات طبقة صوته تعلن أن هذا الرجل لا ينتمي فقط إلى القارة، بل يتهيأ لامتلاكها أيضاً. يقول كين: لست الآن، ولم أكن، ولن أكون إلا شيئاً واحداً ـ أمريكي. ورفض ويلز أن يكون مجرد شيء واحد، فهويته قد استوعبت وتجاوزت بلده. والمشروع الذي سُمّي في البداية ((أمريكي))، وبقي عنوانه مدةً ((المواطن الأمريكي جون))، أدى في ١٩٤٢ إلى المغامرة البرازيلية التي سُميّت باختصار ((أمريكا كلها)). وما بين الاثنين جاء فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)).

عالج ويلز في ((المواطن كين)) جنة الفرد الخاصة، وبعد دقيقة من بداية الفيلم يتحطم وثن أبيض. وفي ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يدرس العالم المفقود دراسة أكثر تأنياً وترفقاً، مع أن موضع اهتمامه الآن هو طفولة أمريكا نفسها: زمن العيش الطيب قبل قدوم السيارات. كان ويلز، وهو مراهق، كئيب المزاج. كتب في ١٩٣٤ بعض الإعلانات المنمقة لمهرجان المسرح في مدرسته القديمة. شبّه و ودستوك بـ ((زهرة شمعية تحت حرس من زجاج، في بلد الأنسجة المزركشة والمخططة)): حولت استعاراته العاطفية المكان إلى فردوس، حيث حُفظت ذكرى سعادته مثل تلك الزهرة التي لا تذوي.

كانت إنديانا هي بيئة رواية بوث تاركنجتون، لذلك كان سهلاً على ويلز أن يتخيل أحداث الرواية في بيئة ويسكونسن، أو إلينويز الريفية، حيث ترعرع. وكالعادة، أدخل نفسه في القصة. وطاب له أن يزعم أن والده العاجز كان النموذج الذي اتخذه تاركنجتون في تصوير يوجين مورجان الذي يخترع محرك Tin lizzie، ويسوّقه. وفي نزهة شتوية، حمل ويلز الشخصيات على أن تغني، والسيارة المقعقعة متجهة إلى المنزل: ((الرجل الذي اقتحم البنك في مونت كارلو))، وذلك تقديراً من الابن المحب لإنجاز آخر من الإنجازات المفترضة لوالده المقامر. وكان في ((سقوط المدينة)) أو ((الذعر))، ((المهد سوف يهتز)) أو ((حرب العوالم))، قد عالج على خشبة المسرح انهيار المجتمعات التي تتعرض للضغط الاقتصادي والسياسي والنفسي في العصر الحديث. واستعادته للاستقرار المريح في القرن التاسع عشر، بدا كأنه تعويض عن ذلك. وبالطبع لم يفعل ذلك إلا ليظهر انهيارها هي الأخرى، ولكن فعل التدمير هذه المرة لم يكن فيه ضراوة جذرية، بل أسف مؤلم.

إن المدينة الصغيرة التي عظُم فيها شأن عائلة أمبرسون مدةً قصيرة قد أُنشئت مثل زانادو من النار والجليد، وزُينت بالتماثيل والنوافير. إن الصور متشابهة، أما الأفكار التي تستحضرها فقد تغيرت.

تتكون قلعة كين من أشباح في الأغلب. و ويلز أنفق ما لديه من مال على بناء موقع للقاعة التي تمارس فيها سوزان ألغازها، لذلك خفض الأضواء في الإستوديو، وحمل كين على التحدث إليها عبر مكان خالٍ كئيب كالكهف. وفي ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يخلي الخداع البصري المكان للصلابة الواقعية التي تتصف بها الرواية البرجوازية. هذه المواقع يمكن العيش فيها: الدكاكين على جانبي الشارع، والتي لا تُرى مباشرة، تنعكس في النوافذ التي يجتازها جورج ولوسي (تيم هولت وآن باكستر) وهما يعبران المدينة في السيارة. ولكن منزل عائلة أمبرسون ما زال له قدرة سحرية على المزج بين الحرارة والبرودة، مثل قبة ملذات كوليردج، على الرغم من درجه المدوّخ، وخصوصياته الدفينة، وهو معتزل للخيال أيضاً. فحين تصل لوسي إلى الحفلة مع والدها (جوزيف كوتن)، تهبّ ريح شتوية عاصفة، وتدفعهم إلى الباب الأمامي، وتَهزُّ الشمعدان الذي قطع زجاجه نوازلُ جليدٍ رنانة والمنزل من الداخل، بما فيه من أقواس مغربية. وحبال نباتات خضراء، دافئ دفئاً إستوائياً مثل دفيئة فاسدة الهواء.

عندما يغادران، يُقذفان مرة أخرى إلى البرد المؤذي. تتجمد أنفاسهما، ويرتجفان تحت الفرو الذي اشتملوا به على عجل في سيارة يوجين المكشوفة. ومع أن المنزل يقاوم جوَّ الشتاء في الداخل، فإن التضاد بين النار والجليد لا يمكن حسمه بالمفارقة الشعرية، كما في داخل كرة كين الزجاجية. يحدّث ميجور أمبرسون (ريتشارد بينت) نفسه وهو يحتضر عن قوة الحياة في الشمس، وضوء النار يخفق على وجهه المتغضن: إعادة لمشهد المجمرة في ((أجراس منتصف الليل)) عندما يدفئ فولستاف نفسه بالذكريات آخر العمر الضئيلة، بعد أن لاذ بالمنزل من الثلج إن الصورة اللفظية التي اختارها ويلز للاختتام ((أجراس منتصف الليل)) ذات دلالة. فآخر سطر يستخدمه من أسطر شكسبير - قبل اقتباس الروائي الأخير من تاريخ هولنشيد، والذي يتطلع إلى عهد هنري الخامس - هو دعابة باردولف الكئيبة عن أنفه المتسع المنخرين، والذي قارنه

فولستاف مع نار الجحيم. وحين يُجرّ تابوت فولستاف إلى الخارج، يقول باردولف: ((لقد نفذ الوقود الذي يبقي النار مشتعلة.)) والميجور يتفكر في ((الشمس في المقام الأول)). ولكن مهما كانت المادة القابلة للاشتعال غير مستقرة، ومتناقضة، فهي عرضة للإشعال. والفيلم قد يكون تكريماً مهيباً للضوء المقدس، كما رأى د.دبل يو. جريفيث، غير أن نتِراته يمكن أن تحدث شرراً مثل النتروغلسرين. وفي ١٩٥٨، لاحظ موظف في دائرة الوقاية من الحريق أن بعض أشرطة الفيلم غير مجموع الأجزاء جلبها ويلز معه من رحلة البرازيل سنة ١٩٤٢ قد بدأت تتفكك، ومن قبيل الاحتياط، أُلقيت العُلَب في المحيط الهادي الذي أتلف فيلم ((صحيح تماماً)) إتلافاً تاماً. إن الشمس تصدر حرارته، إلا أنها تخمد وهي تفعل ذلك. وهذا هو اللغز المحير الذي يحاول الميجور استيعابه. يحتوي مطبخ المنزل ما يذكّر بأن الحرارة التي نعتمد عليها لكي نبقى أحياء ليست مضمونة إلى الأبد. وفاني (أجنس مورهيد) الكئيبة والمفْقرة الآن، تجلس مستندة إلى سخّان. يحذرها جورج، فتصرخ في يأس يمزق القلب: ((ليس ساخناً، إنه بارد، فالعمال قد قطعوا الكهرباء. ولو لم يفعلوا ذلك، لما باليت. ولو حرقني لما باليت.)) إن الألم قد يضرم من جديد حيويتها.

الصراع بين الحرارة والبرودة هو المبدأ الذي يرتكز عليه هذا المجتمع. لقد استمدت الرومانسية أساطيرها من الثورة الصناعية التي استهلكت محركاتها - ((المتوهجة)) مثل نَمِر بليك ((في غابات الليل)). النارَ، وحوّلتها إلى بخار، وبالتالي إلى سرعة أو طاقة. كانت محلات الحدادة خطرة لأنها مثل ((طواحين)) بليك ((الشيطانية المظلمة)). يأخذ يوجين نساء عائلة أمبرسون إلى مصنعه الذي يصنع فيه سيارة وربع السيارة كل يوم. يُظهر القسم الأول من هذا المشهد حداداً يطرق بالمطرقة، والشظايا تشيّط الهواء، فتتضاحك النساء بانفعال متوتر. كان مرجل الصناعة يحتاج إلى نظام تبريد ليَقِي آلاته من الحرارة المفرطة. والنقيضان يديران تعارضهما عندما يعرّض يوجين سيارته الغريبة المزاج

للخطر في الثلج. تهدر هديراً متقطعاً عندما تنطلق، وجورج الذي يدفعها يكاد يختنق فوق أنبوب عادمها: إن غازاتها تسوّد مناظر الطبيعية البيضاء.

إن عائلة أمبرسون مخطئة في ظنها أن عظمتها ستبقى إلى الأبد، لأن لا شيء دائماً في مجتمع قائم على هذا التعارض المُهنّدس بين السنار والجليد. وقصة ويلز تقابل العربة التي تجرها الخيول، والتي لم تلتزم أي جدول مواعيد، وكان تهتم بالمسافرين المتأخرين، بوسائل النقل التي حلّق محلّها. إنها تندفع بنا عبر المكان اندفاعاً أسرع، ولكنها تحرمنا الزمان: ((كلما أسرعت في نقلنا، قلّ الزمان الفائض لدينا.)) إن اندفاعنا يرمي إلى هلاكنا بالتأكيد. (لعل هذا هو ما دعا كوكتو إلى تذكر ((عائلة أمبرسون العظيمة)) عندما شاهد فيلم ((ماكبث)): بدا السيد وزوجته اللذان التفّا في جلود حيوان خشنة الشعر مثل ((سائقي السيارات عند منعطف القرن)) - السائقون الذين عرباتهم هي أجسامهم الدائمة النشاط، وعقولهم الشديدة الاهتياج.)) تُصعق فاني عندما تعلم أن سيارات يوجين لا بد لها من ((إطارات مصنوعة كلها من المطاط، ومعبأة بالهواء: أعتقد أنها سوف تنفجر!)) و الأغنية التي تتحدث عن مقتحم المصرف في مونتوكارلو تصف نظام التضخم والتقلص، والتوسع المفرط والانهيار وصفاً مضحكاً، ويتجرأ جورج حتى على هجر مهنة المحاماة لاختيار عمل أربح فيما يسميه ((الحرف الخطرة)). فالأجور العالية تذهب إلى ((الناس الذين يتعاملون مع المواد الكيمياوية الحساسة، المتفجرات الشديدة. العمال في مصانع الديناميت.))

إن لوسي في رواية تاركنجتون تدعو أباها باستحسان: ((عبقرية ميكانيكية)). ولكن كلما استخدم ويلز آلات، كانت تصاب بالسعار. صمم سنة ١٩٣٩ طاولة دوارة لفيلم ((خمسة ملوك)). واستخدمها لتغير المواقع، وتوضيح دورات التاريخ المكرورة. فأخذت ترتد إلى الوراء، وتمطر النظارة بالمعدات التي لم تُثبّت. وبما أنه غير مؤهل لأداء دور مهندس، فقد أعطى كونن دورَ يوجين. وإذا قرأنا ((عائلة أمبرسون العظيمة)) على أنها قصة عائلة ويلز الفرويدية، فأن دوره

يكون دور يكون دور جورج، حبيب أمه، الأمير الصغير المدلل الذي يرفض يوجين زوجاً لها. وحين كان ويلز وكوتن يمثلان معاً - في ((المواطن كين))، و ((رحلة إلى الخوف))، و ((الرجل الثالث)) كان كوتن يمثل دور ذات ويلز صاحب المبادئ، أو نصفه الأفضل. وكلام فيرجينيا المعسول قد ضمن له دلاله القديم، وهو ما حافظ عليه في معظم هذه الأدوار مهما كان قصد المصدر الذي أخذ منه شخصياته. و ويلز الذي اعتاد معاقبة نفسه، استرجع إحدى شخصيات كوتن السابقة لتشهد توبيخ جورج. والصفحة التي يرد فيها خبر إصابة جورج في حادث سيارة تحتوي على مقالة عن المسرح بقلم جيديديا ليلاند، ضمير كين القاسي، والذي عثر على عمل في مكان آخر بعد صرفه من الصحيفة.

إن منزل عائلة أمبرسون له حرسُ شرفٍ من التماثيل مثل زانادو. في البداية يشمخ تمثال قديم في ممرّ الواجهة متوازناً مع قاعدة تمثال ثانية عليها وعل أقرن (مثل دب كين المقيّد). ويظهر في المشهد الثاني هندي متخشب يؤدي واجب الحراسة خارج مخزن السيجار في المدينة. ولكن هذا المجتمع قلما يحتمل الركود، ولا يؤمن بالآلهة، وأجسادها الرخامية المتصفة بالكمال. إن جاك (ري كولنز) يذكر في محل الحلاق خطوبة إيزابيل (دولوريس كوستيلو)، ويقرّ بأن خطيبها الهادئ ويلبور ((لا يمكن أن يكون أبولو آخر، إذا جازت العبارة.)) وبعد ذلك تروج في محل خيّاط الملابس النسوية إشاعات حول تمثال لعرض الأزياء عند خياط، وتمثال حديث من نوع آخر: امرأة شفافة من الأسلاك لا رأس لها (مثل فينوس كين النفيسة)، وهي مبتورة من تحت الوركين، لذلك ليس لها تحت الردف المستعار رجلان، بل مجموعة من الأسلاك.

إن التماثيل تجسد قيمةً أو اعتقاداً. والشخصيات في ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يصوغ شكلها الرأي العام، وعندما يتغير الاجتماع تتحول من حال إلى حال. ولذا تعرض أحداث المقدمة أزياء الرجال، ويوجين وهو يعصر حذاءه الذي يؤلم قدميه، ويطيل معطفه. ويقدّر بنطالاً فضفاضاً. إن تماثيل كين يحل محلها

هنا جسد إنساني ينحت نفسه بارتداء الملابس لا بالتجرد منها، وتمثال الأزياء، كما يكشف كوتن في حجرة تبديل الملابس، هو ضحية الدينامية الصناعية. لقد عرّف ويلز والده في سيرة موجزة في ١٩٨٢ بربطه بزي زائل في عهد ((عائلة أمبرسون العظيمة)). كان ينتعل حذاءه يغطي الرسغين - وهو ما كان ينتعله السادة في القرن التاسع عشر بغية إخفاء رشاش روث الخيل على أحذيتهم - و واظب على هذه العادة، في حين جرّب الآخرون حظهم في ألوان أفتح متماشين مع عصر السيارات. واستعارات تاركنجتون المستمدة من عالم الخياطة، والموضّحة في مقالة عن الأزياء في بداية الفيلم، إنما تؤكد الطريقة التي يحاول بها الزيّ منح الجسم محركاً يدفعه إلى المستقبل، وبالتالي يصيّرره بالياً. تشبه الأحذية الضيقة ((قياديم محارات متسابقة))، ويشبه نوع مؤقت من القبعات مدخنةً تخمد نارها، وتطلق حرارة ودخاناً من أتون المنزل: ها هوذا ((ذلك الشيء الصلب الطويل)) الأملس المعروف عند الوقحين ((بأنبوب المدفئة.)) و ميجور أمبرسون يعبث بواحد من هذه الأشياء في الفيلم، ثم تُفقده إياه هبةُ ريح.

نصح الأصدقاء ويلز ألا يندفع أندفاعاً طائشاً وخطراً مثل إحدى السيارات التي تفاجئ المدينة في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). ألم يدرك أنه يستهلك نفسه باستهلاك وقوده الذهني الذي لا يسهل تعويضه؟ قال له ثورنتون وايلدر: ((يجب أن تكفّ عن تبديد طاقتك، يا أورسون. خذْ برشامات أحاديث.)) تجاهل ويلز مأساة فقدان الحرارة، وسيلان الجليد قطرة قطرة في عصر الصناعة، رغم عرضه نتائج ذلك في أفلامه. أخبر تينان أنه قد رفض اعتبار الطاقة ((عصيراً رخيصاً يجب حفظه في زجاجة محجوبة عن الأنظار.)) تغاضى عن نصيحة وايلدر، و واصل الكلام، وسبحت أفكاره في الهواء. في ١٩٤٧، قدّم ألدوس هكسلي ترجمة ((نشيد كريشنا المقدس))، وأنحى بالائمة على المحرك البخاري في إفساد الغرب روحياً. لقد جعلت كفاءةُ الآلات الناسَ يعتقدون أن المجتمع يمكن أن يتحسّن ويتكمّل من تلقاء نفسه أيضاً، لذلك ((لم يجرِ الاهتمام

بالأبدية بل بالمستقبل اليوتوبي.)) ومحركات ويلز ذات الاحتراق الداخلي لا تفضي يوتوبيا. يختار فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) اليائس من المستقبل إحياء ذكرى الماضي. لذلك فهو مكافئ جميل للعاصفة الثلجية التي احتبسها كين في زجاجة. وعند نهاية النزهة الشتوية بالسيارة، يستخدم ويلز مرادفاً سينمائياً غير مألوف للختام: حدقة عين تضيّق المشهد كأنها تقرأه بغية تخزينه في الذاكرة. تسودُّ الشاشة بالتدريج، وتتضاءل الصورة حتى تغدو في دائرة في الزاوية. وفي داخل المنظار، يمكن أن تكون السيارة لعبة شبيهه بالحجرة المصغّرة المحشورة في كرة كين الزجاجية التي هي العالم الأصغر. ولكن الحقل المرئي الذي يعيد إلى كرة لا يتحطم مثل الكرة التي يسقطها كين، بل يستمر في التناقص حتى ينطمس، ثم يدمجه المشهد المتلاشي بالأكاليل الموضوعة عند باب المنزل بعد موت ويلبور. يدخل جورج و لوسي إلى المنزل ثانية، وتنغلق الأبواب خلفهم مطقطقةً. وهذا يتوافق على نحو أبرع مع تحطم الزجاج في غرفة نوم كين: الصوت يعني أن الذكرى السعيدة قد انطفأت.

وخلال العودة من اختبار الركض على الثلج، حذف إستوديو RKO تعليقاً مؤثراً قاله يوجين عن الأفق الداخن. يقول في السيناريو:((كلما كبرت المدينة، شعرتُ بالخجل، لذلك تصنع تلك السحابة الكبيرة وتختبئ فيها.)) إنه يتحسر على فقدان برائتيْن، الاجتماعية والجنسية: يلمح إلى آدام و حواء المتراجعيَن بعد السقوط والمُخفييْن عريهما في الله. تصف رواية تاركنجتون ما تقوم به ربات البيوت في المدينة من أعمال فرك وتنفيض مستَهّجَنة - بما أن القذارة الحاقدة تستقر عليهن رد تقصّر حيواتهن - ويضطررن إلى التخلي ((عن سعادتهن برؤية أي شيء أبيض.)) وتلك الصورة تجعل فسحة ويلز الثلجية الناعمة لحافاً طرياً للعب الصاخب قبل السقوط، وأعزّ أحداث الماضي عليه. إن لوسي في الرواية تستحسن المنزل الأبيض المبني على الطراز الكلاسيكي الجديد. ويمرّ به جورج مرة أخرى، ويرى أن هواء المدينة المتلوث بالسخام والشحوم قد

لوّثه: ((طلاه الآن أصحابه باللون البني اليائس)). ربما لا يكون حذاء ريتشارد ويلز الذي يغطي الرسغين عديم النفع، رغم كل شيء.

وعند ملاحظة التلوث، يستبق يوجين مسير جورج الأخير إلى البيت في نهاية الفيلم، وذلك عندما يمشي متعباً عبر المدينة المُسوَّدة المتعاركة التي لم يعد يتعرفها. إنها حادثة حاسمة، لأن المقطع المقابل في رواية تاركنجتون يشير إلى وجود ينبوع قبلاي خان المتدفق: ((كانت الشوارع مرعدة، وكانت طاقة هائلة تجيش تحت غطاء القذارة العام)) لم تعد تلك الطاقة مندفعة من الطبيعة، كما في قصيدة كوليردج، بل تمثل حرب الصناعة التي تهز الأرض هزاً عنيفاً وتهرسها. إن تعليق ويلز المحكّي في الفيلم يتبنى تلميح تاركنجتون إلى حَمَّة: ((المدينة.. كانت تنتفخ من وسطها... ومع انتفاخها واتساعها كانت تلوث نفسها وتسوّد سماءها.))

هذه الأشياء المتسلسلة التي توثّق مسير جورج صوّرها ويلز نفسه في شوارع وسط لوس أنجلس، وهو ما جعل القفز إلى المستقبل غير اليوتوبي أمراً ممكناً. تتقاطع أسلاك الهاتف في السماء، وتسدّ آفاقها ناطحات السحاب، والفنادق الصغير الخشبية تنتشر بغير نظام في بنكرهيل، موفرة المأوى للباحثين عن العمل في المدينة. إن سلالم النجاة المعدنية - نسخ هزيلة من درج عائلة أمبرسون ذي المنبسطات الفخمة - تتعرج أمام الواجهات: هذه مبانٍ تتوقع حوادث طارئة. ويَظهر مصنع، وكوخ صفيح غير محدد الاستطالة. وثمة رافعة تؤذن بالآلات التي تنقّب عن النفط على الشاطئ في ((لمسة الشر)). لقد حذف الإستوديو أربعين ثانية من المسير الطويل، ولكن ما تبقّى يكاد لا يُحتمل تأثيره. إن رؤية الكاميرا ذاتية. يغيب جورج عن نظرنا، فنحدق مرتاعين في المدينة التي تلوح و هو يمشي مجهداً عبرها. إن ويلز قد تنبأ في بداية القرن العشرين بالعالم الذي نحيا فيه الآن. فالحادث يكمن أمامه، حين تصدمه سيارة عند إحدى تلك التقاطعات الصاخبة: اقترح بريخت في ١٩٣٨ أن مثل هذا الحادث قد كان

((نموذجاً مهماً للمسرح الملحمي))، مع شهود عيان يتشاجرون حول ما حدث بالفعل، وسائق السيارة يلوم المارّ الموطوء، ويرفض دفع قيمة الأضرار - برهان متواضع على مكانة الفرد الاستهلاكية المنخفضة القيمة في مجتمعنا. إن إيقاع الموسيقا التي تصاحب مسير جورج وئيد مثل السير في الجنائز، وهنالك كل بضع ثوانٍ اختفاء متدرج مملّ للمشهد، وكأن الكاميرا التي آثرت ألا تختزن الصور، في عدستها كما تفعل في نهاية النزهة عبر الثلج، تريد أن تطمس تلك المشاهد المضبّة العنيدة. والتعتيم الأخير يختصر مجموعة اللقطات السريعة الكالحة في رأس جورج، وهو يجثو في غرفة نوم والدته في المنزل الخاوي. وما يقوله مرة بعد أخرى هو: ((سامحينيٍ)). إنه يطلب من إيزابيل الميتة أن تغفر له اعترضه على سعادتها، ولكن ويلز الذي ربط الندم بتلك الجولة في المدينة يقترح في المونتاج احتمالاً آخر غير سياسي: عسى أن يُغفر لأمريكا اعتداؤها على الطبيعة.

إن للفيلم حركية مدمرة للذات مثل المدينة الأمريكية. يصف تاركنجتون بعض الشباب الذين ارتدوا أحسن الثياب من أجل رحلة للتسلية في سيارة حمراء كمولعين بالسيارات، والفيلم أيضاً لا يتحرك إلا إذا دفعه محرك. تدور الصور داخل جهاز الإسقاط بمعدل أربع وعشرين صورة كل ثانية، وكل صورة تختفي قبل أن يلحظ دفاعنا المتباطئ أنها صورة ساكنة. إن شريط الأفلام يستعجل تمزيق نفسه، محو نفسه تماماً. يقول جورج عند نهاية الفيلم: ((ها هي ذي آخر مرة تسير فيها معاً، يا لوسي، آخر مرة يرى فيها أحدنا الآخر.)) يمران في أثناء سيرها على بيجو، وهي سينما تعرض فيلماً عن الغرب الأمريكي يمثل فيه بطل تيم هولت: الأب جاك، النجم الصامت المنسي. وعندما يتوقف تاركنجتون للتأسف على فقدان إسطبلات الخيل، والعربات، يدعو هذه الأشياء التي طواها النسيان ((الزائلات)). وها هوذا قدر الومضات السينمائية المتقطعة: إنها رُقاص الظواهر المهددة بالزوال، داءُ صرَع الذرات. لقد أثرت هذه الفكرة عن الأشياء الزائلة في نفس ويلز الذي كان سحره يقتضي هذه الاختفاءات، وفي مهابة التعويذ، يحتفي بالأشياء التي تزول.

كانت وتيرة الإدراك السينمائي المضطربة تضاهي الطابع المؤقت لأمريكا نفسها. إن عظمة عائلة أمبرسون لا تدوم إلا ريثما يتم تبديد أموال ميجور. كيف كان ممكناً إدامة الامتيازات في ما دعاه ملفيل ((أمريكا الديماغوجية)) التي ليس فيها ((أرستقراطية ذات امتيازات؟ إن بطله بيير ينهي سلالة أسرته بقتل ابن عمه بعد أن حُرم هو نفسه من التركة. يقول ملفيل:((إن الأُسَر في مونتا تطفو وتتفجر مثل الفقاقيع في وعاء ضخم.)) وفي ١٨٧٩، أحصى هنري جيمس في مقاله عن هوثورن نواقص أمريكا المفتقرة إلى وسائل العناية بالأسر الحاكمة: ((ليس عندنا أكسفورد، ولا إيتون، ولا هارو... لا إبسون و لا أسكوت.)) ورأى شتاينبك أن مزارعي كاليفورنيا كانوا طامعين في الأرض لأنهم كانوا يتذكرون ((أوروبا الإقطاعية التي أصبحت فيها العائلات الكبيرة عظيمة، وبقيت عظيمة لأنها كانت مالكة.)) والتملك على كل حال، كما تثبت حالة كين، ليس إلا استئجاراً لا يلبث أن ينتهي أجله. ورغم عدم المساواة في ما يسمّى الديمقراطية، فإن بيير يطيب له أن يكتشف أن ((الموت هو الديمقراطي))، ويمكن التعويل عليه في معاملة الناس جميعاً معاملة متماثلة منه. إن فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يتقبل هذه العاقبة الوضيمة، مع أن أقسامه الزائلة تشتمل على المشاهد المحذوفة كلها. تأمّرُ جورج على فتيان ناديه، وإيواء جورج ولوسي للسيارة بعد الحفلة، ومؤتمر الأسرة الليلي على شرفة أمبرسون، وشيخوخة فاني المبتهجة الصابرة في مثوى غير مريح. وفي ١٩٤٢، أتلفه رئيس جديد للاستوديو. وفي ١٩٧١، كان ويلز يشاهد التلفاز، وينتقل من محطة إلى أخرى، في فندق بيفرلي هلز، فاتفق أن شاهد الفيلم، أو ما تبقى منه. شاهد بضعة مشاهد، وأفزعه الحذف، ثم أخذ يبكي في صمت، نغيَّر بوغدانوفيش القناة. وبعد مرور وقت طويل، تجرأ بوغدابوفينش على ذكر الحادثة. حاول أن يتعاطف مع تألم ويلز مما أصاب فيلمه من تشويه. أما ويلز فقال: إن بوغدانوفيتش قد أساء الفهم. فالحذف قد أغضبه فقط، أما سبب حزنه فقد كان ((الماضي الذي انقضى)). لقد أدركت

دموعه فقدان السعادة والأمل، الفقدان الذي نعانيه جميعاً. لم يبكِ ويلز على التاريخ، بل على نفسه.

وبعد رواية تاركنجتون، خطط ويلز لأفلمة مجموعة قصص قصيرة تشمل أمريكا كلها. كان هناك في البداية أربعة أجزاء مستندة كلها إلى الواقع. ومع أن العنوان الأول كان ((كل أمريكا))، فقد سُجّل المشروع في تموز ١٩٤١ تحت عنوان ((صحيح تماماً)).

كانت بيئة الحلقة الأولى في خليج هدسون القريب من القطب: المصدر هو ((كرسي القبطان))، وهي قصة تصف الحياة في الشمال المتجمد كتبها صانع الأفلام الوثائقية روبرت فلاهرتي. والقبطان في القصة يجعل سفينته تندفع عبر أطواف الجليد، لذلك ربما كان أحد أعظم شخصيات ويلز. فهو مثل كورتز تاجر يريد ((أن يفتح الشمال))، ويستخرج المعادن من تحت الثلج. يلاحظ فلاهرتي على رفوف قمرته نسخة من كتاب الرحلات الخيالية purchas his pilgrimage الذي وجد فيه كوليردج قصة قبلاي خان، وزانادو. وفلاهرتي الذي يرتحل عبر براري الجليد على زلاجة، يشاهد الإسكيمو وهم يعملون كهفاً من الجليد يشتعل في داخله مصباح زيت الحوت، كما تؤكد استعارات كوليرج الغامضة. تعجبه ((هذه المعجزة في الجليد))، ويتعجب من ((تناسق القبة)). وغطّت حلقتان أخريان من مجموعة ويلز جوانب من التجربة الإثنية في الولايات المتحدة: علاقة حب بين مهاجرين إيطاليين في سان فرانسيسكو، وسيرة لويس أرمسترونغ مع موسيقا من تأليف ديوك إلنغتون. وتلا ذلك رحلة إلى الجنوب مستمدة أيضاً من إحدى قصص فلاهرتي: قصة شاب مكسيكي وثوره المدلل بونيتو الذي يستنقذه من الهلاك في الحلبة.

إن فيلم ((صحيح تماماً)) قد قُصد به أن يكون خلاصة للقارة، من لابرادور المقفرة البيضاء، إلى صحراء المكسيك الحارقة القاحلة. وبما أن ويلز متجاوز بالنظرة، فقد فتنته الحدود، ولا بد أن الفيلم قد أتاح له عبور الخطوط

الرسمية الفاصلة بين المجتمع والتوحش، وكلاهما في أعلى القارة وأسفلها. وقبل أن ينطلق فلاهرتي في رحلة على قارب طويل، يتوقف على الحدود في أوناريوا الشمالية: يقول: ((أنا... بقيت متحضراً حتى شهر حزيران))، ثم يندفع في منطقة لا خريطة لها.

وفي غضون عام، جرى تسييس مسار رحلة ويلز الشخصية المتقلبة. فبعد أن دخلت الولايات المتحدة الحرب في نهاية ١٩٤١، كان لا بد من إغراء حلفائها جنوبي خط الاستواء بالبقاء على ولائهم. ولا شك في أن إستوديو RKO قد فكر في إثبات حسن الجوار عندما أجاز عرض ((عائلة أمبرسون العظيمة)) بعد حذف أربعين دقيقة منه، وإضافة بعض اللقطات المقرية المتسمة بالتشوش والتحلق، ونهاية سطحية سعيدة - مع مسرحية ساخرة تدعى ((مكسيكي أحمق يرى شبحاً)). وفي أثناء عمل ويلز في الإستوديو، طلب منسق الشؤون الأمريكية الداخلية منه أن يصنع ما سماه ((فيلماً متعدد اللغات)) مصمماً ((للأمريكيين في كل البلدان الأمريكية)). قبل ويلز اقتراح الحكومة، وحوّل ((صحيحُ تماماً)) إلى ثلاث قصص. بقيت القصة المكسيكية، مع أنه طلب من نورمان فوستر أن يخرجها بعد الانتهاء من ((رحلة إلى الخوف)). وفي مطلع ١٩٤٢، ذهب ويلز نفسه إلى البرازيل بحثاً عن حكايتَي ((صحيح تماماً)) الأُخريَين. قطع رحلته في ميامي، حيث حاول باندفاع وجل أن ينظم أجزاء ((عائلة أمبرسون الغظيمة)). ولما تذكر مسؤوليته الدبلوماسية الزائفة تحدث في الإذاعة من ريو دو جانيرو عن عيد الأمريكيين جميعاً، وشارك في احتفال عيد ميلاد الديكتاتور البرازيلي خيتوليو فرخاس. وفي مخططه الجديد للفيلم، حلت رقصة السامبا كل موسيقا الجاز التي وضعها أرمسرونغ وإلنجتون، عندما سجل تلاقي الجموع الراقصة في كرنفال ريو. كما أنه شرع في أفلمة تمثيلاً معاداً لرحلة أربعة صيادي سمك فقراء من فروتالزيا شمالي البرازيل، والذين أبحروا منذ بضعة أشهر إلى ريو ليطالبوا فرخاس بتحسين ظروف عملهم المذلة. أمضوا واحداً وستين يوماً على قارب

مصنوع من ستة ألواح خشبية دون خريطة أو بوصلة. وصحيفة Time التي نقلت أخبار رحلتهم وصفتها بأنها ((رحلة هوميروسية)).

وبعد أن تخلّى ويلز عن خططه السابقة، أقرّ بأن ((صحيح تماماً)) قد أصبح فيلماً ((وثائقياً بلا سيناريو)). يمكنك أن تخطط للقصة المتخيلة، أما الواقع فله طريقة في المباغتة. تعامل في البداية مع هذا الوضع غير الملائم زراء طائش. فلما وصل إلى ريو، سأله مراسل عن موضوع الفيلم، فأجاب: ((سلْني ثانية بعد ستة أشهر.)) ثم إنه أدرك مصاعب العثور على قصة متماسكة في المحيط الهائج لمدارس السامبا. وفي أيار، حين كان يصور وصول الصيادين الفقراء إلى ريو، أفسدت القصةَ حادثة لا يتضمنها السيناريو. جرت على سطح الماء ملحمة كان يمكن أن تأتي من ((موبي ديك)): إخطبوط يتعارك مع قرش. انفعل الصيادون، فقلبوا قاربهم، وسقطوا في البحر. كان رئيسهم خاكاري لا يحسن السباحة، فابتلعه القرش مع الإخطبوط. أُلغي على إثر ذلك ((صحيح تماماً)). وأرسل استوديو RKO مراقباً إلى ريو ليصادر الكاميرات الملونة التي كان يستخدمها ويلز، وليصرف الطاقم من الخدمة. وطُرد من مسرح ميركيوري المستخدمون الذين تُركوا في هوليود، وشغل محلهم فريق إخراج فيلمٍ من أفلام طرزان.

ثمة أجزاء من الشريط المكسيكي والبرازيلي جمعها بيل كروهن وآخرون سنة ١٩٩٣، لذلك من الممكن أن نرى كيف كان الفيلم الوثائقي سيوسع ويكمل بحث ويلز عن القيم الأمريكية، وينقّح فكرته عن نفسه كأمريكي مجازي. إن ((المواطن كين)) الذي يبدأ في الوقت الحاضر. يعرض الجنون الكئيب لارتزاق الرأسمالية، وانعدام معناها في آخر المطاف. يرجع فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) إلى أراضي الريف الخيرة قبل أن يجتاحها إلى غير رجعة ما دعاه أنيشتاين في مقالة كتبها سنة ١٩٤٤ ((أمريكا الفائقة الدينامية ذات الوتائر العاصفة، والأفعال المدوّخة، والمطاردات اللاهثة.)) ويرجع فيلم ((صحيح تماماً)) إلى أبعد من ذلك أيضاً، إلى حدود بعيدة عن الشاطئ كالتي كانت ذات يوم دار الحضانة المنيعة للقيم الأمريكية.

لما أُغلقت الحدود انقضى الماضي بالنسبة للأمريكيين، وهذا ما دفع ويلز إلى محاولة إحياء الحلم الأمريكي بالابتداء من جديد في أرض بلا تاريخ، فاضطر إلى التطلع شمالاً إلى براري جليد فلاهرتي، أو جنوباً إلى المنطقة الاستوائية. وبحسب الأسطورة القومية، فإن سقوط أمريكا قد بدأ عندما أخلت الحديقة السبيل للمدينة. وهاك فين Huck Finn غير الراغب في تمدين العمة سالي له، يهرب: ((أحسب أن عليّ أن أرحل على عجل إلى الأراضي في طليعة الآخرين.)) و وجود ((مدينة ميرلاند)) بالذات،حيث تجري أحداث ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يجيز هذا الانحطاط من العراء النظيف إلى محبس المجتمع. إن تاركنجتون يستعيد غير آسف براري أمريكا الغربية غير الخاضعة للقانون عندما يشبه سائق السيارة الذي يُجعل المركبات التي تجرّها ((عتاق الخيل)) بـ ((راعي البقر الذي يطلق النار على مخيم وديع.)) وفي المقدمة الشفوية للفيلم، يعبر ويلز الراوي عن تقديره الصريح ((لأولئك المستوطنين الأوائل الذين... فتحوا البريّة بالعربات والفؤوس والبنادق))، وادخروا الطعام للشتاء، وتاجروا بالبضائع ليبقوا أحياء، وكان التقتير ديانه عندهم. وبعد الرواد، جاء البرجوازيون المرتاحون، أي ناس ويلز الذي لم يضطروا إلى مصارعة الطبيعة. وحتى حين ازدهرت أحوال المستوطنين الأوائل، يلاحظ ويلز أنهم رفضوا أن ينفقوا فائض مالهم على ((الفن)). وهذا الكلام على انفراد يجعل منزل عائلة يبدو مهجوراً عديم القيمة مثل زانادو. وفي الوقت ذاته، يتحدى، إذا استعدنا الأحداث الماضية، نظرتنا إلى كين كمادي جشع. ألا ينبغي أن يُعتبر محسناً أدخل ببيعه التماثيل بالجملة فكرة الفن إلى أمريكا النفعية؟ وتهيئ الملاحظة لوصول ويلز نفسه، وهو فنان يعي تهوره، وهي أن ((عدم الانخراط في الأعمال أمر بالغ الإزعاج في الولايات المتحدة. والشاب الذي يحاول أن يشرع في عمل لا ينتمي إلى ما يسمى النظام العملي... ليس لديه إلا مجال محدود في النظام الاجتماعي.)) إن التهتك والجنوع الخيالي، وهما موطنا ضعف ويلز، تحدّيا هذه الثقافة المتواصلة التجارة. وجُمَل ويلز القليلة عن المستوطنين الأوائل

الذين غُمّت عيونهم، والتي حذفها الإستوديو، وطّدت موقع الفيلم في تأريخه الشخصي لأمريكا.

كان لا بد أن يبدأ التاريخ من غرب أمريكا. والأفلام التي عُملت عنه زوّدت أمريكا بالأسطورة الأخلاقية عن تأسيس الأمة. قال ويلز: إنه قد تعلم تقنية صنع الأفلام من دراسة جون فورد ((عربة النقل)) (وهناك تعرف إلى تيم هولت الذي أدى دور ضابط في مخفر الحدود)، وصنع خلال حياته الفنية نُسخَه البديلة المتشككة من أفلام فورد عن الغرب الأمريكي. كان موضوع فورد الثابت توحيد المجتمع وإغلاق الحدود. وفي ((الباحثون)) تتنبأ الزوجة الرائدة التي قتل ابنها أن هذه البلاد ستغدو جميلة ذات يوم، مع أن عظامهم تندفن في الأرض قبل أن يحدث ذلك. ومن هنا تأتي أهمية طقوس الدفن عند فورد. يحفر إيثان (جون واين) قبر ابنة أخيه بيديه، ويلفّها في معطفه العسكري، ثم يدنس جثمان محارب هندي كي يبعده عن الجنة. إن المقابر تصنع الحضارات. وهذه الطقوس المؤسسة تغيب في أفلام ويلز. لا يترك أركادين أي جثمان للدفن، وتابوت لا يم يضمّ جثماناً آخر. قال ويلز عند مناقشة ((المحاكمة)) في ١٩٦٥: إن القصص التي رواها لم ((تؤسّس)) في واقع الأمر ((على بحث دائب)). فالبحث عند فورد هو بحث عن موطن، وقرابة، وحس بالانتماء، في حين أن البحث عند ويلز هو بحث عن معرفة تغرّب الفرد عن أقرانه وعن نفسه. ليس هناك من مستقبل يسافر إليه المرء. ففي المشهد الذي حذف من ((المحاكمة))، يُري العالِمُ البطلَ ك بطاقة IBM توضح الجريمة التي يرجح أن يقترفها أكثر من أي جريمة أخرى: إنها الانتحار.

لقد قارب ويلز أفلام الغرب الأمريكي مقاربة غير مباشرة. وكان يخفي تباهيه بالإشارة إلى ((رجل في الظل)) بأنه من تلك الأفلام ولكن بلا خيول. بما أنه صُوِّر في الغرب الجديد حيث تؤدي الشخصيات مهماتها في مشاحنات صغيرة، ولا تُرى فيه أي ماشية. و ((متاعب في الوادي)) هو فيلم سلتي عن الغرب، مكافئ اسكتلندي لفيلم فورد ((الرجل الهادئ))، فالكتّاب هم أنفسهم،

وفيكتور ماكلالجن يظهر في كلا الفيلمين. إن ويلز، صاحب الضيعة المسيجة، يهدده عصيان عماله غير البارعين الذين يسرقون مواشيه: إنهم الهنود المغيرون على حمى المستوطن. يذهب مساعده إلى جلاسكو بغية تجنيد جيش خاص: إنهم عصابة قطاع الطرق. ينقذ الوضع المظلي سابق اسمه السير لنسيلوت: الخيّال، أو الفارس الشهم ـ كما يمكن أن يدعوه ويلز. وبما أن ويلز كان فيه حماسة للقصص الرومانسية، فقد شاطر فورد إيمانه بالفروسية النبيلة. يغضب ويلز وهو يؤدي دور روشستر في ((جين آير)) عندما تُجعل المربيةُ الوديعة حصانَهُ الذي يرميه على الأرض. ينبغي أن ينقذ الفرسان النساء المهددات بالخطر، لا أن توقع النساء الفرسان عن صهواتهم. وقد دعا أوهارا في ((سيدة من شنغهاي)) ((فارساً شهماً)) لاتصافه بالمثالية الضالة. وأوهارا بحار وليس فارساً، إلا أنه يسوق عربة يجرها حصان عبر الحديقة العامة في بداية الفيلم، وعليه أن يواجه المنافسة مع العربات الحديثة مثله مثل كيلدار و عائلة أمبرسون: يصرخ سائق سيارة: ((أخرجْ ذلك الحصان من هنا!))

إن قواعد الأخلاق كان تهم ويلز أكثر من نظام النقل، ولذلك سرعانَ ما أدرك أن رحلة يقوم بها صيادو السمك على قاربهم الرديء موضوع مثالي لفيلم عن الغرب الأمريكي رغم بيئته الجنوبية. قال: إن هذا القسم من فيلم ((صحيح تماماً)) يُفترض أن يكون من أفلام ذلك الغرب ((ولكن في البحر)). ومع أن الفكرة الرائعة، فإنها لم تكن جديدة. ففي ((كرسي القبطان)) يسمع فلاهرتي شيوخ البحر في مرفأ نيوفاوندلاند يتحدثون عن ((السفن كما يتحدث رعاة البقر عن الخيول.)) وكان فورد قد صنع فيلمه البحري في ((رحلة العودة الطويلة)) المرتكز إلى أربع مسرحيات ذات فصل واحد للكاتب يوجين أونيل عن التجوال في البحر، وكان مدير التصوير غريغ تولاند الذي لم يلبث أن عرض خدماته على ويلز في ((المواطن كين)).

إن الأسلوب الذي أعاد به ويلز خلق الرحلة على شاطئ البرازيل يستحضر ملاحم أزنشتاين البروليتارية. كان الموضوع هو النضال الجماعي للإنسان العادي ضد الإقطاعية: على صيادي السمك الفقراء أن يعطوا نصف صيدهم للمسيطرين الكسالى على مرافئ محاطة باليابسة. القبعات البيضاء تساوي بين الصيادين، والأثواب السوداء بين النساء. والعواطف الفردية غير مسموح بها. والمرأة تتجلد عندما يغرق زوجها، لأن فقدانه لا يحزنها وحدها بل يستنزف الجماعة كلها، إضافة إلى أنه يعزز العمل السياسي، بما أن القرويين المعوزين يجتمعون، ويقررون حمل شكواهم إلى ريو. ولكن التركيز السوفييتي المتحمس على عبودية الصناعة يحدّ من استحسان أمريكي للاعتماد على الذات. وكأن ويلز الذي يستعيد أعمال المستوطنين الشاقة على الغربية، يوثّق رتابة العمل - سوى أن الفلاحين البرازيليين ليس لديهم بنادق، وعليهم أن يبرعوا في استمالة الطبيعية حتى تزودهم بأسباب الحياة. إنهم يحبكون السلال لاستيعاب السمك، أو ينشرون أخشاب الركب للقوارب. إن زوجين جديدين يصنعان على عجل منزلهما الذي لا يقتضي أن يكون كوخاً خشبياً محصناً ضد الطقس، وضد هجمات البدائيين: حبل مشدود بين نخلتين ليحمل السقف المصنوع من السَعَف، مع جدران منسوجة من النباتات الزاحفة.

إن نقل فيلم الغرب الأمريكي إلى البحر (وهذا يجري أيضاً في ((موتي ديك))، النص الأمريكي المقدس الآخر عند ويلز) يضيف نهاية فاجعة جديدة. تنتهي أفلام فورد عن الغرب الأمريكي عند حدود مأهولة لا حاجة بها إلى الحماية العسكرة. و مسرحيات أونيل البحرية، والتي اقتبسها فورد في ((رحلة العودة الطويلة)) تتخذ منحى آخر. فالبحر هو مكان التشرد الوجودي. وفي إحداها، يتوق يانك إلى مزرعته، غير أن منفياً مقيماً مستاءً يدعى لوك يرفض أن يثبّت بالأرض، ويكون ((راعياً مقيتاً قذراً.)) و لا أمل في الرسو على اليابسة في نظر ويلز أيضاً: يترك أوهارا في ((سيدة من شنغهاي)) إلزا تموت، ويمضي نحو المحيط الهادي.

يلطّف فورد هذه الحصيلة في نهاية ((رحلة العودة الطويلة)). إن أُول أولسون Ole olson (جون واين مرة أخرى) يُخدَّر في مشرق لندن، وهو عائد إلى السويد الريفية، وإلى أمة التي طالت معاناتها، ويُحمّل على متن سفينة مبحرة إلى فالبريسو. واتفق أن استخدم ويلز فيما بعد هذا الميناء التشيلي من أجل عملية خطف متهورة. استقبل ذات مساء في فندق في باريس فرانسوا ساجان، واقترح أخذها إلى فالبريسو. اقترب موعد المغادرة، فانتابتها ((لحظة رعب)) من فكرة الحياة منتزعة من مكانها، وحرة حرية مريكة، ثم مضت متذمرة لتأتي بجواز سفرها. ولكن الهاتف رنّ في وقته، مذكراً ويلز أن موعد سفره إلى لندن قد حان، لذلك لم يمضيا إلى فالبريسو. ولا يفعل ذلك أُول في فيلم فورد: ينقذه أترابه، مع أن أحدهم يُصرع في ملاكمة، ويُترك كبديل. وهذا المجند المغمى عليه لا يبتعد كثيراً، بما أن البحرية الألمانية تدمر السفينة في القناة الإنكليزية. إن عنواناً أخيراً يعلن أن ((الرحلة الطويلة لا تنتهي))، ويكف عن ذكر العودة المحتملة إلى الوطن. ومع ذلك نعلم أن أُول الريفي وصل إلى وطنه، لأن مدرج الصوت يرنّم في حزن أغنية الأم من فيلم غريغ ((الأمير جنت)). لم يكن صيادو السمك محظوظين. كانت رحلتهم عديمة الجدوى، وتضحيتهم لا طائل فيها. استغل فرخاس شعبيتهم، ولكن لم يفعل شيئاً من أجل تحسين أحوالهم: إن هذه الرحلة لم يكن ممكناً أن تنتهي كما تنتهي عادة أفلام الغرب الأمريكي الشمالية، أي بالاستيطان، واستصلاح الأرض، وإبادة السكان الأصليين، لإقامة المزارع ثم المدن، ومدّ السكك الحديدة من المحيط إلى المحيط. فبعد حادثة القرش كتب في السيناريو إهداء إلى ذكرى خاكاري داعياً إياه ((بطلاً أمريكياً)). ولكنه ترك القصة غير منتهية، لأن البحار المقفرة بقيت على حالها لا تُقهر.

ومثلما أرسل هيرست رمنفتون إلى كوبا، سافر ويلز إلى البرازيل عندما أمره بذلك نلسون روكفلر الذي أراد - إضافة إلى اهتمامه بإزالة النازيين - أن يحمي مصالح إمبراطوريته التجارية وراء قناة باناما. و الولايات المتحدة بدأت

مغامرتها الباهظة في الهيمنة على العالم خلال أعوام الحرب هذه، وبدا ويلز في البداية حريصاً على المشاركة. وفي حديث إذاعي أعقاب الهجوم على بيرل هاربر في كانون الأول ١٩٤١، أكدّ ((وصنيته المندفعة بلا حياء)) إذ قال: إنه على يقين أن مستمعيه لن يرضيهم شيء إلا ((النصر الكامل)) على الأعداء.

كان ويلز الذي عوّلم نفسه مفرط الثقة بالنفس مثل أمريكا. وحين ترك الحرب مع العالم، تخيل نفسه مسافراً حوله، أو مرسلاً صوته و وجهه كي يقيما له مستعمراته الخاصة، وقد حملتها قوة إلكترونية دافعة من برج RKO المنصوب على القطب الشمالي. وطال تشبثه بالأمل بعد أن فقد رعاته المتحدون الاهتمام بانتدابه للأمر. و واسى ماكليموار وإدواردز عندما قاطع التأجيل ((عطيل)) بالتخطيط لرحلة مسرحية حول العالم. كان يفترض أن يأخذوا ست مسرحيات إلى بومباي، وبيونس أريوس، وشنغهاي، وسيدني، متخففين من الأمتعة لأنهم سوف يعلمون بلا خلفيات، ويعتمدون على ((مصاحبة الفرق الموسيقية التي يعثرون عليها في المدن المزارة)). لم يغادروا البلاد قط. ولكن شخصيات ويلز وجدت الوقت والمال لمثل هذه الرحلات. في سيناريو ((الأمريكي))، يذكّر كين سوزان بأنها ((كانت تقول دائماً: إنها راغبة في التجوال حول العالم))، ثم إنهما يقضيان عاماً مستمتعين بذلك على يخته. وفي ((عائلة أمبرسون العظيمة)) يفاجئ جورج لوسي بالقول: ((إنه مزمع مع أمه على الارتحال غداً حول العالم))، ولا بنويات العودة، فترد رداً صفيقاً مرائياً: ((الله! تبدو رحلة طويلة!)) إن أحداث رواية شيروود كنغ ((إذا مت قبل أن أستيقظ)) تجري في لونغ أيلاند، و ويلز فتحها في ((سيدة من شنغهاي)) مرسِلاً الممثلين في رحلة من نيويورك إلى سان فرانسيسكو. سافروا عبر قناة باناما، وبلغوا أمريكا، كما يثبت برنشتاين في ((المواطن كين))، بالحرب ضد إسبانيا، الحرب التي يتولّى كين مسؤولية الحلم بها. إن أوهارا و إلزا يجران القارة، ولكن القارة تفصل أحدهما عن الآخر: فهو ينتمي إلى المحيط الأطلسي بما أنه إرلندي، وهي قد وُلدت على ((شاطئ

الصين)). ورحلتهما لا تسلك طريق المستعمرين والفاتحين، بل هي ارتدادية مثل رحلة كورتز. وقناة باناما خط فاصل، مثل خصر الإنسان، بين منطقة العقل العليا، ومنطقة الغريزة السفلى. وحتى في سان فرانسيسكو، تعتمد حبكة الفيلم على التحرك جيئة وذهاباً عبر الخليج من مدينة سوساليتو، وكأنما هناك شاطئان متقابلان للقارة، أو نصفان ما يزالان غير مجسورين: تتكاثر الأبراج على التلال، والأرض الخضراء غير المفتوحة.

في ١٩٤٦، دار ويلز حول الأرض في ثلاث ساعات مثقلة بالأحداث، وللمصادفات عندما مثّل ((حول العالم...)) جامعاً بين الفيلم الصامت، وأعمال السيرك مع فيل حي، وجيل الشعوذة، ورقص وغناء مفعمَيْن بالحيوية من تأليف كول بورتر. إن رواية جول فيرن تبدي احترامها لما يدعوه ((عبقرية الإنكليز الاستعمارية))، وقد استردّ ويلز امتياز فتح العالم إلى أمريكا. ومع أن بطل فيرن إنكليزي، فإن محطم الرقم القياسي الذي استند إليه في تصوير فيلياس فوغ كان من بوسطن، وهو جورج فرانسيس تين، وعرَضَ ويلز بدأ جولته الفادحة في يوسطن. إن إخضاع الأرض لم يتقدم كما خُطط تماماً، ورسمُها أوحى بالفوضى المربكة للسياحة المعاصرة لا باطراد تقدم فوغ عبر القارات. حين أسدل عمال المسرح ستارة تمثّل جبال روكي، سألت ممثلة في أحد المشاهد: ((هل هذه لندن؟)) أثنى بريخت على الإخراج الذي توافقت تقنيته مع فنه المسرحي المزود بالمعدات الآلية. لقد اعتقد أن المسرحيات الأرسطية كانت تتصف بالثبات الذي يظهر ((العالم كما هو))، في حين أن ((المسرحية التعليمية دينامية في جوهرها، ومهمتها إظهار العالم وهو يتغير))، إلا أن العالم الثوري المتعاقب، اقترب في مسرح ويلز من الدوران حول محوره.

ولما قابلته ((دفاتر السينما)) سنة ١٩٨٢، أصرّ على تماثلة مع بطل فيرن الدقيق في مواعيده، والحريص على أتباع الأصول، والذي حياته متوازنة ومتزامنة تماماً مثل مقياس الزمن. قال: ((أنا مثل فلياس فوغ، لا أتأخر أبداً. أنا بالفعل

فلياس فوغ، وإن أحداً لم يرني أصل متأخر.)) وبعد أن عاين سائليه الجبناء لحظةً، علت قهقهته من نجاح خداعه. لقد انتهى بلا ندم إلى الافتخار بالتأخر، والدَّين، والعجز المحيرّ عن التزام طريق مستقيم، وأثبتت رذائله إنسانيته في مقابل انتظام فوغ و إمكان التنبؤ به، والذي وضعه فيرن بأنه ((منهج يتصف بالكمال)). إن دبل يو.هـ.أودن قد استحسن هَوَس التوقيت عند فوغ الذي جعله نموذجاً إنسانياً من نوع جديد، متوافقاً مع جدولة المجتمع الصناعي القاسية للوقت. لم يكن ممكناً أن يوجد في العصر القديم عندما اعتقد الناس أن الزمن لا يسير في خط مستقيم من الحاضر إلى المستقبل، بل يدور دورات متكررة: قال أودن: لم يُقل هذا في مدح أي قيصر مهما كان المكافئ الروماني للقطار دقيق المواعيد.)) إن أودن قد أدرج فوغ في صنف ((الإنسان الدقيق المواعيد))، ثم أضاف - وكان أكثر إقناعاً من ويلز - أن ((هذا النموذج هو الذي أنتمي إليه شخصياً)). وأما بالنسبة إلى ويلز، فإن ((الرجل اللطيف الفاتر)) لا يمكن أن يكون إلا غولاً. فالرجل آلة، وهو يحفظ قواه الحية بكبت العاطفة، وتجاهل إلحاح التجربة. وحين يسافر حول العالم محوّلاً بصره عنه، يترك خادمه للنظر نيابة عنه.

إن فوغ، بطل فيرن، أصدق رومانسية (أو حتى أكثر كيشوتية) مما كان ويلز و أودن مستعدين للاعتراف به. يبدأ الكتاب بالتقاط التشابه بينه وبين بايرون - ولكنه بايرون الذي نجا من الدينامية الحرارية لتراجيديا الرومانسية التي تقتضي صرف الطاقة المستنزف للذات: يبدو ساكناً رابط الجأش كأنه سوف ((يعيش ألف سنة من دون أن يشيخ.)) وهو يقوم برحلته استجابة لرهان، وينفق المال على نزوة، ويحرق أيضاً الأقسام الخشبية من سفينته الحديدية الهيكل عندما يحتاج إلى زيادة سرعته عبر الأطلسي. لقد أعجبت ويلز فكرة التدمير الذاتي المنطوية على تفكيك الزورق الذي تسافر عليه. وفي ((الأمريكي)) كان على كين وزوجته أن يقضيا شهر العسل على بحيرة ويسكونسن، فتحطم زورقهما هناك، ودُفع إلى الغابة، ثم أُعيد إلى حالته السابقة بحيث تمكن الزوجان الجديدان من التجوال في البحيرة.

في نهاية الثلاثينات، وضع ويلز خطة للارتحال تمتحنه امتحاناً عسيراً مثل خطة فوغ. فلما قبل التعاقد على صناعة أفلام في إستوديو RKO، خطط للعودة بالطائرة إلى نيويورك من لوس أنجلس كل أسبوع من أجل تقديم برامجه الإذاعية. كان مستعداً للأحداث المؤسفة في الطيران: اندفع ذات مرة إلى إستوديو نيويورك في اللحظة الأخيرة مدّعياً أنه قد قاد الطائرة من شيكاغو عبر جو مشحون بالبروق بعد أن ترك الطاقم المتقئ غرفة التحكم. وعلى خلاف فوغ، لم يحافظ ويلز على رباطة جأشه. لقد أبهجه احتمال الكارثة، وهذا ما جعله يتوهم أنه يتلافى في الصواعق، ويتحرك حركة عنيفة فوق التيارات السفلى في تلك الطائرة الهشة. كان فوغ منظِّماً يدخر الزمن للانطلاق عبر الفضاء. ومثل هذه الخطط الإدارية قد حطّمها غضب ويلز المهيب انتقاماً منها. ولما سخر ناقد من نيويورك من أن ((حول العالم)) قد تضمنت كل شيء إلا بالوعة المطبخ، تمشّى ويلز، غير الراغب في إهمال أي شيء، على خشبة المسرح في الأداء التالي جاراً خلفه بالوعة المطبخ.

إن ويلز قد قلّد فلياس فوغ في المسلسل التلفزيوني ((حول العالم مع أورسون ويلز)). ولكن البرامج التي عملها لقناة غرانادا في ١٩٥٥ هامت في الريف - أوضح في أحدها أنه يكره الطيران، ويفضّل عليه السفر بالقطار - وطافت في مناطق من مثل إقليم الباسك الذي لم يكن فوغ ليراه جديراً بالتعريج عليه. رفض أن يضرب مثلاً على العبقرية الاستعمارية للأمريكيين، واستخدم البرامج لانتقاد حداثة القوة الإمبريالية الجديدة. إن والدة صبي أمريكي مهاجر تخبره أن ابنها يتلقى تعليماً في الباسك أفضل من التعليم الذي كان يمكن أن يتلقاه في الوطن، وهذا يدفع ويلز للتفلسف حول الصراع بين قيم التحضر، والإقبال الغبي على التجديد التقني.

أقلعت شخصياته واحدةً تلو أخرى من الإيمان الوطني بالتقدم الذي لا يُقاوم. ففي حفلة عائلة أمبرسون الراقصة يقتنع جاك أن ((الأزمان الغابرة...

تبدأ من جديد.)) فيصحح يوجين قائلاً: إن عرباته التي لا تجرها الخيول قد أحدثت قطيعة نهائية مع الماضي البطئ. ويقول: ((ليس هناك أزمنة غابرة. عندما ينقضى الزمن، فهو ليس قديماً، بل ميتاً!)) وهذا ما عناه ويلز عندما انصرف عن فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) المتلفز - مع أن يوجين يبهجه الزوال الوشيك. في حين أن ويلز الشاعر بالهجران يأسى في صمت على الأيام التي عاشها بضيف يوجين تحية إلى المستقبل المندفع الذي لم يكن ويلز ليتعاطف معه يقول: ((لا أزمان إلا الأزمان الجديدة.)) ولكنه يتخيل في نهاية الفيلم أن إيزابيل الميتة قد ترجته أن يتصالح مع جورج، فيفقد هو أيضاً الثقة بالمستقبل، ويلوذ في ماضٍ متخيَّل والمنزل الذي يبنيه مما درّه عليه المصنع يماثل منزل عائلة أمبرسون مع أن طرازه جورجي لا رومانسكي.

إن ميجور أمبرسون المحتضر - أحد أعقل شيوخ ويلز، وخلف الحكماء المغضّني الوجوه الذي عُمّر أكثر من كين، ودعا إلى اجتماع ليروي قصصته - يتوصل، كما تقول قصة ويلز، إلى إدراك مؤداه أن ((كل ابتياعه وابتنائه و اتجاره وادخاره في المصارف قد كان نُفاية تافهة.)) يُسمع صوت جاك القلق وهو يسأله عندما نقل ملكية المنزل إلى إيزابيل، فلا يستطيع أن يتذكر، ولا يستطيع أن يتخيل أحداً مبالياً. يجزم على أن ((الزمن لا يعني شيئاً.)) وهذا العبارة، هذه الخاتمة الجليلة لاستغراق ميجور في أحلام اليقظة، قد حذفها الإستوديو مع أنها كانت عميقة التأثير في نفس ويلز. لقد سوّغت عدم دقته في المواعيد، وكل إساءاته الأخرى للتقاليد الأمريكية المراعية للسلوك العملي. وقادته أيضاً، بعد أن أرغمته النكسات على إعادة النظر في وجوده، إلى رؤية مغايرة للعالم. فبدلاً من حركة التاريخ الماضية صُعُداً، اختار الوثوق الأسطورة بما فيها من عدالة دائرية قاسية، و وارتفاع وانخفاض، وعودات أبدية تؤكد لنا أن لا شيء يتغير، مع أن كل شيء متبدل.

الفصل التاسع

سـيد الفـوضى

في رسالة إلى بوغدانوفيتش، أشار ويلز الكهل إلى رحلته البرازيلية على أنها ((تراجيديا أمريكا الجنوبية))، و ((الكارثة الأهم في قصتي)). وكان يقول أحياناً: إن ((أستوديو RKO قد دمّر فيلم ((عائلة أمبرسون))، وأن الفيلم ذاته قد دمّرني.)) ولما غادر هوليود في شباط ١٩٤٢، اعتُرف به بأنه ((فنان من نوع ما)). كما قال في رسالة يتبنى فيها عن وعي عبارة ديتريتش في نهاية فيلم ((لمسة الشر)). وحين عاد في آب، اعتُبر ((مجنوناً من نوع ما))، مبدّداً متقلّباً لمال الشركة.

ومع أن ويلز توهّم أن تجربته كانت مأساوية، فإن هناك طريقة أخرى لتفسير تلك الأشهر في البرازيل: كانت كوميديا، مسرحية ساخرة قلقة، تضمنت كثيراً من معدات المنزل المحطمة، وموتاً واحداً غير منظور، عندما سقط خاكاري من زورقه. كان من شأن التجربة أن تدمر ويلز من الناحية المهنية، إلا أنها جددت نشاطه. ولما عاد إلى الشمال، شكر البلاد على تزويده ((بأعظم تجربة في حياتي وأدومها)). وربما اتفق أن كانت تلك المبالغة المهذبة صحيحة.

أخبر بعض أصدقائه ذات مرة أنه يشكر الأقدار التي شاءت ألا يولد هندياً برازيلياً. ومع ذلك أحب أن يتصور أنه جاء من إحدى البراري. ففي ١٩٥٨ صرّح متوعداً أمام بيزن وبعض زملائه: ((أنا أنتمي إلى أمة متوحشة.)) وحذّر الفرنسيين المتحضرين من انطوائه على ((بربرية أمريكا)). وفي رحلته إلى أمريكا الجنوبية، احتكّ بالطقوس البدائية التي كانت الأصل القديم المنسي للتراجيديا

والكوميديا. إن التراجيديا تنشأ في التضحيات العامة: ومن هنا مصارعة الثيران في الحلقة المكسيكية من ((صحيح تماماً)). وفي مقابل هذا التقديم المتسم بالخصوصية الفظة للموت على خشبة المسرح، فإن الكوميديا هي عدم القدرة على التنبؤ، والانحراف عن القاعدة، وها هي ذي امتيازات الحياة ذاتها. كانت آلهة الشبق satyrs اللاهية بما دعاه ويلز ((قضيب الرجل الجلدي)). تجتاح المسرح، وتحث الناس حثاً فاحشاً على المحافظة على أنفسهم. وحين أخرج ويلز في ١٩٣٨ مسرحية ((عطلة الإسكاف))، كوميديا توماس ديكر عن حياة الطبقات الدنيا في عصر إليزابيث، زوّد الممثلين بالخرق التي كانت تغطي فتحة البنطال الضيق في القرن الخامس عشر. وهذه الأشياء المضافة المدهشة الانتفاخ - انتقال أنوفه المستعارة إلى الأسفل - قد شوهدت أول مرة في مسرح برودواي. لقد تعرّف الدافع الفاحش المتمرد ذاته في التفافات الحوض عند راقصي السامبا في مهرجان ريو دو جانيرو. كانت رجّات الانتقال من التراجيديا إلى الكوميديا تستهوي ويلز. إن بثّ ((حرب العوالم)) كانت بدايته رقصة صاحبتها فرق موسيقية في قاعتين للرقص في اثنين من فنادق نيويورك، ولكن عندما قاطعت نشرة الطوارئ الموسيقا، حدث اندفاع متسرع مجنون. إن دورة أطوار الحياة والفصول الشكسبيرية قد استحوذت على ويلز، بما فيها من موت وانبعاث: ذات مرة أطلع ماكليموار و إدواردز على رسالة عيد ميلاد تقول: إن ((عام ١٩٤٩ يوشك أن يموت من الشيخوخة.)) يجري الكرنفال في لحظة الانتقال التالية الحاسمة. إن وداع للجسد، آخر نوبةُ قصفٍ قبل ابتداء الصوم الكبير. تعترف بذاءتها بالموت. ولكنها تتحداه، وتتهيأ بكل ثقة لانبعاث السنة الجديدة.

إن التعارض بين النوعين عرض على ويلز خياراً بين نمطي حياة، وتصوّرَين عن نفسه. فالثور يمثل الفرد في مواجهة الموت، في حين أن الجمع الهازل يستمتع بالعرض المثير، وقد أعفاه من هذه الحالة المتطرفة كونه حشداً من الأغفال. لقد حثّت عبادة ((العزلة المتعالية))، كما دعتها فرانسوا ساجان، حثّت ويلز على أدوار

دور ((الضحية المأساوية)) المضطربة في الحلبة. ولكن حصيلة هذا الصراع معروفة سلفاً. وكان ويلز أكثر شكسبيرية من أن يغريه البديل - حياة كوميدية تتيح لك أن تأكل وتشرب وتمرح ما كان لك المرح، وما دمت تحافظ على رأسك منحنياً، وتنتحل صفة حيوان إنساني آخر مندمج في الدهماء.. إن الثور في ((صحيح تماماً)) يتمّ إنقاذه من الموت في الحلبة، ويتاح له أن يواصل العيش كحيوان أهلي مدلل. لماذا تشتق التراجيديا هذا النشوة من الألم المبّرح؟ و الكوميديا التي تتعامل مع منع الجسد لا مع تعذيبه الشديد، ذات حكمة سامية.

حاول ويلز خلال كرنفال ريو أن يتخلص من تفرده المشؤوم، ويضيع في حياة الجماعة. استنفد شبابه متظاهراً أنه رجل على حافة قبره: أدى دور الكابتن سوتوفر الذي يتجاوز التسعين من العمر (في مسرحية شو ((منزل الحسرات))) وهو في الثالثة والعشرين. ثم إنه جدّد شبابه، وشارك في الاحتفال الذي أمل أن يتيح له البقاء على قيد الحياة. إن أبطال التراجيديا يستعيدون النظام للعالم عن طريق تدمير أنفسهم. وأما ويلز الكوميدي فقد زاد الفوضى بدلاً من ذلك، وابتهج حين خرجت عن التحكم. وفي استعارة أخرى من استعارات ماكليموار المعبرة عن الرهبة والذعر، يصف ويلز بأنه دُوَّامة. ومع الكرنفال أحبط مساعيه إلى تصويره، فقد ناسب أسلوبه في حركات الكاميرا المائلة، والحوار التلقائي غير الواضح. وحتى فاوست الفيلسوف في رواية غوته للأسطورة، يحضُر سَبت الساحرات، ويشارك في رقصهن العنيف مع الشيطان في ليلة القديس فالبورجا، مثلما يخّرب فاوستوس إخراجَ ويلز وليمةً بابوية بما أظهره من سلوك سيء أدى سحره إلى ترشش المشروبات على وجوه الضيوف، وتتطاير الطعام في الهواء. ففي حين تنعزل الشخصيات التراجيدية، وتُعمل فكرها في مظالم الحياة، تظهر الكوميديا الناس مفعمين بالنشاط، متعادلين مع التغير، ومحتالين على الخطوط. إن شخصيةً في ((الحصان يأكل القبعة)) تقوم بالفرار على زلاجة ذات عجلات، في حين تتحول ثريًا إلى سفينة فضاء، وتحمل البطلة الصارخة.

أعلن ويلز هذا الإيمان بالكوميديا في سيناريو ((المهد سوف يهتز))، حيث يُخبر بلتسشتاين: ((أنا محظوظ!)) ويقول ذلك، كما يشير أحد الشروح، ((في حدّة غريبة))، ثم يغالي باندفاع طائش: ((أنا أطفو على خط الأرباح المتوهج. أنا محظوظ!... أنا على ذلك الخط المتوهج للخط.)) كان هو وبلتسشتاين يسبحان في بحيرة محاطة بالصخور آنذاك: الكوميديا كلها تدور حول الطفوّ الدائم. يثب نحوه صلٌّ ماء، غير أنه يخطئ المرمى، وهذا ما يعتبره دليلاً على مناعته من الكارثة. يقول: إنه قد ورث عقيدة المقامر عن أبيه الذي علّمه الثقة بالحظ، ودحرجة النرد. وبالطبع فإن هذه العقيدة قدرية، والمفارقة هي أن ويلز كان قد كذّبها حين كان حظه تعس منذ كتب السيناريو في ١٩٨٤.

لقد رأى ويلز الشاب نفسه فاتحاً صاحب سلطة تنفيذية مطلقة مثل كورتز. وخلال المهرجان وجد نفسه يؤدي دوراً جديداً يشبه دور ري مومو، الملك الذي اختير للإشراف على الاحتفالات، وتشجيع الراقصين. كانت بلاطات العصر الوسيط وعصر النهضة تولي أيضاً مهرجاً منصبَ سيد الفوضى بدلاً من الملك. إن مهرجين من مثل فيست في ((الليلة الثانية عشرة)) قد يسمح لهم بالتعبير عن احترامهم للأعلى مقاماً منهم طيلة الاحتفال. والتهريج لا يكترث بالامتياز، ويزري بالمقدسات مثل آلهات الشبق ذات التصرفات الغريبة في المدرج. تقع الليلة الثانية عشرة في نهاية الاحتفال، وتحدد اللحظة التي يقتضي أن يتنازل فيها المهرج عن سيارته الساخرة، ويستأنف حياته كتابع. وكذلك يفسح الكرنفال في المجال للصوم الكبير، والاستعداد الخاشع لعيد الفصح.

لقد رفض ويلز المتطرف أبداً أن يتقبل هذه القيود اللازمة. فبعد مهرجان ريو دو جانيرو، عاش وعمل وكأنما الكرنفال سيدوم عاماً كاملاً، أو عمراً كاملاً.

أتمّ ويلز دوره في ((رحلة إلى الخوف)) في الليلة التي سبقت ذهابه إلى أمريكا الجنوبية. وهذا الفيلم الذي بُخش حقه قد كان استقراء ويلز لفلسفة

التهريج. كتب السيناريو هو وكوتن مقتبسين إحدى روايات إريك أمبلر، وقام بالإخراج نورمان فوستر، مظهراً تقديره لويلز - أو ربما قَبِلَ التوجيه منه - كلما استخدم إحدى تلك الزوايا الشاقولية للكاميرا، والتي توحي (كما قالت مارلين ديتريتش عندما أجملت أسلوب ويلز) بنظرة الضفدع إلى العالم. إن رواية أمبلر حكاية متوترة عن اكتشاف أحدهم هشاشته الأخلاقية، على أن ويلز وكوتن قد حوّلا الكتاب إلى مسرحيةٍ مشوشة، ومفرطة السخرية أحياناً، إلى كشفٍ للوهن الجسدي والأخلاقي الذي نتشاطره جميعاً كمخلوقات كوميدية سيئة الحظ . إن كوتن كثير الخطأ وعديم الكفاءة. فهو يضطرب حين يتذكر أنه قد ترك معطفه الخفيف في الفندق، ويضيّع المسدس الذي أُعطي له ليحمي به نفسه. يقول للراقصة جوسيت: ((عليك أن تعتبريني أحمق.)) وحين يطلب أن يُنزل على الشاطئ، يسخر منه عامل السفينة الإيطالي معتبراً أنه ((مجنون)). وفي الخاتمة تؤنبه زوجته التي تأمره بالدخول من الجو الماطر: ((هل جُننت؟))

يبحر بطل أمبلر على سفينة جوّالة عبر البحر الأبيض المتوسط في خوف وقلق، وهو مدرك أنه محمول إلى نهر الجحيم أسطقس styx. إن الزورق في الفيلم، وهو فُلْك غير مصقول وغير متناسق، هو مركب مترنح وخفيف: سفينةُ حمقى كالتي وصفها سيباستيان برانت في الأهجية التي كتبها في ١٥٦٤. إن ويلز قد أعفى نفسه من السفر على متن هذا المركب المتواضع، حيث يتساوى فيه الجميع. وفي السيناريو، جعل ويلز رئيسَ الشرطة، المقدم هاكي - الذي يصف السفينة بأنها ((حي فقراء طافٍ)) - يطير من اسطنبول إلى باتومي. ولكن ويلز طابت له مع ذلك فكرة الفُلْك المثقوب، فكرة الملجأ الآمن للبشر ذوي الحظ السيئ. وفي ١٩٧٦ أدى في فيلم ستيورات روزنبرغ ((رحلة المطرودين)) دورَ رأسمالي كوبي يتاجر بأوراق الدخول مع سفينة محملة باليهود المطرودين من الرايخ الثالث قبيل إعلان الحرب. يقوم بالتفاوض على طاولة قمار في كازينو، وعندما تنخفض أسعار أرواح البشر فجأة، يشير إلى مُعْتَمَده الداخن المألوف، ويقول كأنه يظهر

في إعلان عن نفسه، أو عن شركة تبغ: ((الشيء الوحيد الذي يمكن أن يتأكد منه المرء في هافانا... هو السيجار)). يترك المطرودين يتمايلون في الميناء بلا حسم للأمر قبل أن تؤمر السفينة بالعودة إلى ألمانيا. وهذه الفكرة قد اقتُبست عن فيلم ستانلي كريمر الذي أخرجه في ١٩٦٥ ((سفينة الحمقى)) المأخوذة عن رواية كاثرين أن بورتر التي تدور حول مهاجرين مخدوعين عائدين من المكسيك إلى ألمانيا النازية. وطبيب السفينة في رواية بورتر تفزعه ((الكوميديا الغبية)) للتائهين المتألمين الذين يعالجهم، إلا أنه يدرك أخيراً قيمة ((الفنون المرحة)) الأخلاقية، يتأمل: ((بارك الله بالكوميديين، ألسنا جميعاً خاطئين؟))

إن ركوب سفينة حمقى يقتضي التخلي عن مفهوم التراتب، بما أننا جميعنا نتشاطر الفراش ذاته، وتجمع شملنا الرذائل. ويجب التخلي عن أي تعليق بالوهم الذي يعتبره فيلم ((المبتسم ذو السكين)) ((الإنسانَ الفائق))، وكذلك أي زهو بتفوق البشر على الحيوانات. ففي ((رحلة إلى الخوف)) تتدافع على متن السفينة السفلي الأبقار والأغنام والخنازير والمعزى. وملهى القسطنطينية، حيث يلاقي الساحر مصرعه وهو يؤدي حيلة، يتهيأ لهذا الاتحاد المختلط للأجناس. إن جوسيت (دولوريس ديل ريو)، المرأة الغادرة، ترتدي جلدَ نمرٍ غير وافٍ، وقلنسوة ذات شاربين و أذنين مبطنتين بالفرو، والعظم المهروس للوحش يتدلّى فوق جبهتها متأهباً لاغتصاب هويتها. يُخرج الساحرُ فروجاً من جيب غراهام الداخلي، فيزيد رِيشةَ المضطرب الهواءَ العابقَ بالدخان كثافةً. وقبل أن يُغري غراهام بالذهاب إلى الملهى، يتناول طعام العشاء. يبدو عليه الامتعاض، وهو يقحم إصبعه في فمه، وينفخ خدّيه. يقول: إن أضراسه توجعه. وهذه التشويهات المرنة تحضر للذهن استنكار أرسطو للكوميديا الذي اعتبرها إهانة للكرامة الإنسانية: إنها تشوّه الوجه، وتساوي بين الإنسان والكائنات الأدنى منه. و ويلز يصرّ باغتباط على هذا الاتضاع. ومن هنا أهمية الوجبات في ((رحلة إلى الخوف)). فهذه المناسبات تكشف شهواتنا، وتفضح أخطاءنا في آداب الطعام التي

نأمل أن تستر عارنا، وتذكرنا كما عندما يشكو كوتن وجع أضراسه ـ بأننا نحفر قبورنا بأسناننا. إن قبطان السفينة (ريتشارد بنيت) يعلو صوت التهامه الطعام، في حين أن القاتل بانات (جاك موس الذي يبدو مثل أكيم تاميروف) يزدرد قطعة حلوى في الشارع ويطرح الغلاف، أو يفتت على عجل بسكوتاً في الحساء أو يلتهم المعكرونة ويترك المرقة تسيل على ذقنه.

إن بانات، المنفّر، والمتحبب على نحو ما، هو شخصية شكسبيرية، مثل العم جو في ((لمسة الشر))، أو جاكوب زوك في ((السيد أركادين)). يقوم في غرفة الفندق القذرة باستعدادات متأنقة من أجل عملية إعدام، وهو يمشّط شعره المتدهل بمشط ملوث بالدهن، ثم يمسح ما به على أغطية السرير. وفي أثناء ذلك، يستمع إلى أسطوانة فونوغراف مطقطقة تتلعثم في أغنية ملهى فرنسي باكية. إن القاتل الغادر يمكن أن يشعر بالفرح، و ربما أن يقع في الحب. وهو يناسب تعريف ((الشخص المتنافر)) للناقد الروسي ميخائيل باختين الذي رأى مثل هذه المخلوقات الغريبة المشوّهة المتضخمة في المجتمعات الميالة إلى مرح الكرنفالات الصاخب. و ((الشخص المتنافر)) في نظر باختين هو ((شخص في حالة صيرورة))، مثل كواسيمودو، قارع الجرس المشوّه عند فيكتور هيجو. إن مثل هؤلاء الأشخاص يأتون إلى العالم ((نصف مكوّنين))، كما يعلق ريتشارد الثالث على هيئته المشوهة، لذلك فهم يقوّضون الاعتقاد التراجيدي أن الإنسان نتاج مكتمل، و ((جمال العالم))، و ((المثال الكامل للحيوانات))، كما يقول هملت. إن بانات الملتفّ في معطفه المطري المتسخ، والمعتمر قبعة قصيرة تغطي جبهته، هو شخص بلا شكل، أو شبيه بالمتمورّة. وفي رواية أمبلر، يتماسك البطل المهدد، وينقذ نفسه بإطلاق النار على وجه بانات. وفي الفيلم، يثبت موت الشخصية على نحو مؤثر كيف تصرعنا علكتنا الجسدية. يخفق في قتل كوتن غير المسلح وهما يتسلقان حافة من الصخر لأن المطر المنهمر يغشّي الرؤية من خلال نظارته السميكة، ويضطر أن يوقف إطلاق النار غير مرة كي يمسكها. تنفد ذخيرة مسدسه، كما أن نظارته تطرحه على الأرض. ينزلق، ثم يسقط في الخليج.

لقد قدّر أخلاقيو العصر الوسيط ما دعاه إرازموس ((مديح الحماقة)) حقَّ قدره. و ويلز الذي هبط من الموقع العالي للإنسان المتفوق، أصبح معجباً بالاعتقاد الذي لا يزِ للبشر أن ينظروا إلى أنفسهم نظرة جادة، أو يدّعوا القربى من الملائكة، كما يدعي هملت وإنسانيو عصر النهضة. في رواية أمبلر، تصف زوجة الاشتراكي الحر التفكير ماتيس موتَ زوج إحدى المسافرات تُطلَق عليه النار بعد زلزال ظناً أنه نهّاب لأنه يجمع الماء في إبريق فضي مبعوج. تسأل: ((أليست هذه تراجيديا فظيعة؟)) ولكنها تذعن لإرادة الله الذي قدّر ذلك. إن التراجيديا تقنع ماتيس، على كل حال، بأن الله ((ممثل كوميدي)) يعامل الناس مثل النادل الذي يستخدم مضرب الذباب للقضاء على الحشرات. وهذا الحديث يحذفه السيناريو، ولكنه يستبدل به شخصية مبتكرة توازي الإله الحاقد اللاهي، أي قبطان السفينة الذي يؤدي دور بينت. ومثل هذه الشخصية غير موجودة في رواية أمبلر الذي لا يعجب بطلُه إلا ضابطَ المحاسبة. غير أن كوتن يلجأ إلى رحمة القبطان، ويلتمس الحماية من القاتل، وتكون استجابة القبطان ضحكاً عليه. ومع أنه يدّعي أنه يتكلم اليونانية والإيطالية والروسية والتركية، فإن الكلمات الوحيدة التي ينطق بها (بما أن بينت لم يستطع تذكر كل كلماته) هي: ((Boom boom!))، ويعقب ذلك نوبات من القهقهة الصاخبة وهو يسدد مسدساً غير مرئي نحو المسافر المُهَان. وحين يتولّى قيادة السفينة، يمصّ وهو مستغرق في التفكير إصبعَ حلوى، ثم يدسّ يده في جيبه، ويستخدم إصبع الحلوى لهرش إبطه، وفي الحركة دالة على الرضا يسحبها، ثم يردّها إلى فمه. الإله الذاهل يقود زورقاً سكران يحمل شحنة من الحمقى.

والتزاماً بالقول: إن الرحلة إلى أمريكا الجنوبية كانت سيئة الطالع، تعوّد ويلز أن يزعم أنه لم يعرف شيئاً عن كرنفال ريو قبل أن يصل إلى هناك، ويضيف أن ثلاثاء المرافع في نيو أورليانز لم تعجبه أيضاً. أخبر كاتبة سيرته الوفية

الساذجة، بربارا ليمنغ: ((أنا أكره الكرنفالات.)) في تلك الفترة، كانت رؤيته للأشياء مختلفة. وفي ١٩٤٥، كتب عن الكرنفال البرازيلي في New York post، و وصفه بأنه جنة عَدْن مصادَرة. وقال: ((إن الكرنفال ليس طقساً دينياً، ولكنه في جوهر الأمر احتفال يقيمه متدّينون.)) والدين المقصود وثني يواجه رقابة المسيحية على الصوم. وأضفى ويلز على الاحتفال بريقاً ماركسياً غامضاً حين أضاف قائلاً ((حيث يكون الصرافون لا يكون الكرنفال. وحيث يكون العمل شاقاً بحيث تعني العطلة راحة بدلاً من وقت طيب، لا يكون الكرنفال إلا حديثاً في خيمة عَرْضٍ)). إشارة إلى عرض قدّمه في جادة كاهوينجا في ١٩٤٣. وظل يأسف على فقدان مثل هذه المهرجانات. وفي F for Fake، يأسى، وهو في كاتدرائية شارتر، للإلحاد التكنوقراطي في عصرنا، والذي يضمن ((انعدام الاحتفالات)) في مجتمعنا الحديث.

ومع أن ويلز قد أصرّ على أن رحلته إلى البرازيل قد كانت مهمة سياسية لا اختياراً شخصياً، فهو يبدو أنه كان يتوقعها منذ مدة. ففي مقدمة تسجيل ((الليلة الثانية عشرة)) سنة ١٩٢٨، تصور أن إليريا - البلد الغريب غير الموجود على الأرض، والذي تجري فيه أحداث المسرحية - تقع على ((خط عرض غير محتمل.)) إن ويلز الراوي يعلم البطلة فيولا التي كانت يمكن أن تكون رحالة إليزابيثية منطلقة إلى اكتشاف عوالم جديدة، بأنها ((ليست على الخريطة)). يقارنها مقارنة المتاخم للواقع الجغرافي مع أليس في بلاد العجائب، أو مع دورثي المنتقلة من كنساس إلى أوز OZ. ربما تتزامن المسرحية مع عيد الميلاد، أو على الأقل مع نهاية عطلة عيد الميلاد، غير أن ويلز يغير الفصل لأن الكوميديا هي أغنية ربيع دائم. يقول: إن تعقيدات الحبكة ((قضايا صباح في أيار)). ويعرف إليريا بأنها ((مناخ كوميديا يمكن أن يجري فيه كل شيء)). والعنوان الفرعي للمسرحية هو رغم كل شيء ((ما تشاء)). كانت البرازيل هي مناخ الكوميديا عند ويلز، وهناك أمكن أن يحدث، وحدث كل شيء.

ولما وصل إلى هناك، كوّن فكرة جديدة عن نفسه بغية التأقلم، فأخبر مضيفيه أنه يعتبر نفسه برازيلياً تقريباً بما أن أبويه قد أنجباه وهما يقضيان عطلة في البلد. ومع أن معدته لم تتكيف إلا بعد مدة، فإن بقيته لم تلبث أن أكفت المكان. و((المشاعر الطيبة)) التي أرسلها روكفلر من أجل نشرها، كان لها تفسيرها الخاص عنده، انتحل شخصية طبيب جُذام لكي يسافر بالطائرة مجاناً إلى الأمازون. وفي ريو، اشتملت أعمال سفارته على لقاءات جنسية مع سلسلة الفتوحات السريعة (مع أنه اضطر ذات مرة إلى تفادي رصاصات زوج هائج). ولما سمعت دولوريس ديل ريو عن مغازلاته، فسخت خطبتهما. واطلع ويلز على الفن المحلي، فتعلم العزف على الرِّق، وغنّى مع كالامن ميراندا التي لبست قلائد فاكهة. وحضر طقوس الشعوذة في مدن الأكواخ الواقعة على المنحدرات فوق ريو، ويشجّع كهانَ macumba أو candomblè على تفصيل ملابس جديدة من الكتان الأبيض للظهور في فيلمه. وشملت مغامراته المجتمع الراقي، عندما خرّب مع دبلوماسي مكسيكي شقةً في كوباكابانا، وتذرّعا بالقول: إنهما كانا ينفذان تطهيراً سياسياً: بعض أواني المطبخ كانت يابانية، وقد رمياها إلى الشارع انتقاماً لبيرل هاربر.

كان راقصو السامبا منظمين فيما يسمّى مدارس، والأطباء المشعوذين يضحّون بالديكة فيما يسمى الكنائس. ولكنهم جميعاً أريكوا مساعي المؤسسات كلها إلى ضبط الطاقة المنطلقة من الأوراك الدائرة، أو هذيان الصوفيين الذين بهم مسّ من الشيطان. قد هزئ الكرنفال من حذر الصرّافين، وجعل القوة العسكرية المنظمة تسترخي أيضاً. وفَرضَ الرئيس فرغاس ما دعاه معارضو حكمه ((فاشية محلاّة))، ولكن ويلز بذل جهده لكي ينزع سلاح نظام البرازيل العسكري: أقنع القوى الجوية بأن تسلّم معظم أجهزة النور الكشافة بحيث تمكّن من تصوير فرق الراقصين في الشوارع. كما أنه شرع في إعادة بناء ملعب ريفي بسيط كانت الحكومة قد أزالته مؤخراً. كان ذلك ملعب praca onze حيث اعتاد الراقصون التجمع بعد أن يشقوا طريقهم في الأحياء الفقيرة. وكما قال باختين،

فإن أهم ما يحتاجه الكرنفال هو الساحة، مكان يختلط فيه الناس، ويمكن أن يجري يفيه المرح الصاخب، نقيض صحن الكنيسة التراتبي الذي يُفرض فيه السكوت. والطغاة يكرهون مثل هذه الأماكن المفتوحة التي تتحدى فيها الجموعُ النظامَ السياسي والاجتماعي الصارم: لذلك حدثت مذابح في قصر الشتاء في بطرسبورغ سنة ١٩٠٥، وفي ميدان تيانامن سنة ١٩٨٩. أزيل أطلعت عندما فرض فرغاس مخططاً جديداً للشوارع محوره الشارع المركزي، وذلك ليسهّل المراقبة، ويسرّع حركة القوات، فطلب ويلز أن يُعاد بناء أطلعب في الإستوديو.

لام ويلز البرازيل على تضليله، أو ربما إفساده. ومع ذلك فقد أمل البرازيليون أن يفسدهم. وفي ١٩٢٩، أصدر في إحدى صحف ساو باولو محرض مناصر للحداثة يدعى أوسوالدو دي أندرادي ((بيان أحد أكلة لحوم البشر))، وعطيل يذكر غيرة مرة أنه قد شاهد هذه الممارسة في أسفاره، أما دي أندرادي فقد أرادها صيحة تحشد القوى من أجل نسخة برازيلية عن السريالية. دافع عن العودة إلى الوحشية، إلى نهم التجربة الجسدية الملائمة للبلد الذي قال: إنه قد ((اكتشف السعادة)). وتحدّى البرازيل أن تتخلى عن المسيحية المثقلة بالذنب، والتي نشرها المبشرون البرتغاليون. وأعلن دي أنداردي: ((نحن لم نُلقَّن الديانة بالسؤال والجواب. وما ابتدعناه في الحقيقة هو الكرنفال)). وادعى أن تحرير غريزة التوحش سوف يخلق وليمة حب، كما كان يلتهم البشر بني جنسهم. ربما تكون لفظة سامبا samba مشتقة من سيمبا semba، طقس الخصب الذي كان الأنغوليون يمارسون فيه خبط بطونهم. وبما أن أندرادي كان يعرف هذا الأصل، فقد دعا إلى ((مقاومة ارتداء الثياب))، ورّحب بأي مخلص أو منقذ محتمل: ((إن السينما الأمريكية سوف تُعلّمنا)). والذي قدم المعلومات المطلوبة هو ويلز المتمردُ.

كان السيريالي بنيامين بيريه يرى أن العِرافة البرازيلية قد بشّرت بـ ((سقوط جميع الآلهة والمخلّين المتعفنين))، ورحّب بشريعة جديدة: ((عاش البشر أحراراً وبسطاء!)) هذه الإنسانية الناجية لم تكن في نظره تحتاج إلى رجال

عظام، إلى أصحاب المنجزات الكبرى الذين افتتن بهم ويلز أي افتتان، وقال محدداً: ((لا قيصر ولا نابليون)). أما ويلز فقد أعاد خلق الرحلة الصيادين الفقراء، وأسبغ النبل على مجموعة من العمال المتواضعين ذوي الوجوه المنقطة التي لوّحتها الشمس: المقاساة منقوشة عليها. حفر خنادق في الأرض بحيث تستطيع الكاميرا أن ترنو إليهم وهم يصارعون العناصر بكل شجاعة. وحين يَرْسون للصلاة، يختارون كنيسة مدعمة بالسقالات، وليس لها سقف. يخلعون قبعاتهم احتراماً للمسيحية التي أتى بها المستعمرون، غير أن دينهم الصحيح هو وحدة الوجود. و وصولهم إلى ريو الذي أجفل المتلذذين بالاستلقاء على شاطئ كوباكبانا كان من شأنه أن يكون إشارة إلى ثورة مع استعراض للجند في الشوارع مثل أحد احتفالات أزنشتاين البروليتارية.

لقد اختصر موتُ خاكاري الاحتفالَ، ولكن تدخل القرش أتاح لويلز أن يكتب نهاية جديدة للقصة تتوافق عن غير قصد مع إعلان دي أندرادي بأن ((التوحش وحده يجمعنا)) بما يخلقه من ((وعي المشاركة)). وحين يؤدي دور أوهارا في ((سيدة من شنغهاي))، يحكي مرة أخرى روايته للحادثة التي وقعت على مقربة من ((جبال البرازيل))، مع أن القروش الآن لا تبتلع رجلاً، بل يأكل بعضها بعضاً. وفي نهاية الفيلم يكلف نفسه اختبار هذا الميتة الرهيبة - ربما على سبيل التكفير. ينزلق أوهارا في المنزل المجزّع على منحدر، ويقع في فم تنين من الورق المعجّن. تبرق عينا التنين، ويُطبق فكيّه فجأة عليه. ولكن أسنانه لا تمضغه. يستقر في بطن التنين من غير أن يلحق به أذى. يقف مترنحاً، ثم ينجو على نحو ما مثل يونس الذي تقيأه الحوت (هذه الحكاية يقتبسها الأب مابل في موعظته في ((موبي ديك))). إن الترابط بين التنين والقرش وثيق أيضاً، لأن خاكاري لقب يعني التمساح. لقد استفاد ويلز من الكوميديا الفسيولوجية التي اكتشفها في البرازيل، وأعاد تمثيل تراجيديا خاكاري، ولكنه أجاز لنفسه على نحو هازل أن يحيها. كان يمكن أن تكون حقوق العمال التي جاء الصيادون بغية عرضها على

فرخاس هي الخاتمة. تباهى دي أندرادي بأن ((الثورة الكاريبية أعظم من الثورة الفرنسية))، لأنها رَعَتْ الحسّية النهمة من غير أن تعيقها مبادئ سياسية: ((العصر الذهبي الذي تبشّر به أمريكا. العصر الذهبي. كل البنات.)) لقد دعت الثورات الأوروبية الجموع إلى اكتساح الشوارع ونهبها، أما في البرازيل فإن العوام الثائرون قد خرجوا للرقص.

عالج أزنشتاين في فيلم ((الإضراب)) الذي صنعه في ١٩٢٤ انتفاضة مصنع ككرنفال للمرح الجسدي البذيء. المحرضون يعقدون اجتماعاً وهم جالسون القرفصاء في مراحيض بلا أبواب، والمُخبر يسترق السمع عند المبولة: يتساوى الناس في هذه الضرورات الجسدية المريحة. وفي أثناء نزهة في الغابة، يواصل المضربون وضع الخطط، وموسيقا أكورديون تطغى على همساتهم. وحين تبدأ الانتفاضة، يتلاكم اثنان على طريقة شابلن على عارضة خشب متأرجحة. وبعد أن يُؤسر المدراء، يُوضعون في أكياس، ويُحملون على عربات يدوية، ثم يُدحرجون على سفح تل إلى نهر موحل. ينبغي أن تكون الثورة كوميديا حافلة بالمسرح الصاخب. ولكنها تنتهي نهاية تراجيدية بعد أن يعترض سبيلها تحالف الرأسماليون والجنود، مع إشارة إلى ذبح الطقس للثور. وفي أثناء إطلاق النار على المضربين، يذبح جزار بقرة ويقطّعها، فترتوي الأرض من دمها. وفي ((فلتميا المكسيك)) المصنوع ما بين ١٩٣٠- ١٩٣٢ من غير أن يكتمل مثل مشروع ويلز البرازيلي - يصور أزنشتاين مصارعة ثيران في ميرايدا، ثم ينتقل من التراجيديا إلى كوميديا منتعشة. وفي يوم الموتى المكسيكي، ينظم ما دعاه ((موكب الكرنفال)). يأكل الأولاد جماجم من سكر مغزول (لعله وضّح زعم دي أندرادي أن أكل لحم البشر غذاء جيد ومثير للضحك). يزيل الغيلان أقنعتهم الشبيهة بالهياكل العظمية ليكشفوا عن الوجوه الباسمة المتفائلة لـ ((المكسيك الجديدة الناشئة))، غير الخائفة من الموت ولا من أي ممنوع آخر. وقد عمل ويلز ما يعادل هذه الانتفاضة العابثة لـ ((الموتى)). إن يوم الموتى يدعى في الشمال عيد جميع

القديسين، وهو اليوم الذي لم يصف فيه أشباحاً، بل كائنات من خارج الأرض تحاصر مانهاتن. في ١٩٣٨ أخرج ويلز مسرحية جورج يوخز الثورية ((موت دانتون))، وهو عاكف على إنجاز ((حرب العوالم)). وأظهرت خلفية المسرحية اللعبة الشبحية التي يصفها في نهاية برنامجه في الإذاعة: دانتون، وخصومه السياسيون يخطبون أمام جدار من أقنعة العيد المكدّسة. سياج من الجماجم الناظرة شزراً.

إن حملة النقابات التي مسّرحها بلتسشتاين في ((المهد سوف يهتز)) هي مهرجان مجلجل مثل إضراب أزنشتاين. وفي الأوبرا تطغى الموسيقا على الخطب الإيديولوجية، ويتصرف لاري فورمان، رجل التكتيك الراديكالي، تصرف قائد أوركسترا، فيأمر زمر العمال أن تتجمع، و ((تبدأ العزف والغناء))، بحسب تعبيره. يأتي عمال المصانع بالأبواق والنايات والطبول، و ((يشارك في الغناء والموسيقا)) حتى لاري نفسه في خطبته الأخيرة اللاذعة عن رعد القصاص السياسي وبرقه. و ويلز ـ الذي قاد جمهور الأوبرا وممثّليها في مسيرة احتجاج إلى برودواي في ١٩٣٧ ومعه بيانو خفيف على ظهر عربة ـ تذكّرَ نيويورك تلك الأيام كمجتمع مبتهج مثل المكسيك في فيلم أزنشتاسن. كان الناس، على زعمه، يعامل بعضهم بعضاً بلطف بحيث أن المدينة الجافية تحوّلت إلى قرية عامرة بالمودات. وسيناريو فيلمه عن ((المهد سوف يهتز)) فيه امرأة محسنة ترمي المشردين بحجارة عُلّق بها قطع من النقد: نقيض ما يشجّع عليه الكرنفال تماماً.

كان هدف ويلز على الدوام تدمير العالم القديم، وخلق عالم جديد والبرازيل أظهرت له كيف يمكن القيام بذلك. إن موسيقا بلتسشتاين لم تفلح في هز المهد، وإسقاط الأغنياء المتعطلين المدللين من مقاماتهم العالية، أما راقصو السامبا فقد كانت أمواجهم المتوالية المواظبة هجوماً أكثر جماعية على آداب السلوك. لذلك حاول فرخاس الخائف من الكرنفال وفوضاه الصاخبة أن يضبطه بمنع رقصة اللامبادا lambada التي آذته إيقاعاتها الموحية بالجماع، وحظرت

الحكومة المنصات المتحركة الساخرة من الساسة والكهان حتى الستينات. لم تفتر محاولات تخريب الكرنفال. وخلال كرنفال ١٩٦٢، وأبهج الشاعرةَ إليزابث بيشوب أن ترى ((مئات الزنوج مرتدين ملابس ولويس الخامس عشر الزرقاء والبيضاء والفضية المرقشة بالمصابيح البيضاء الصغيرة، وعلى رؤوسهم شعور مستعارة شائبة، وقبعات مريّشة. وراقصين في وسط الشارع الكبير في الساعة الرابعة بعد الظهر.)) لا يبدو المشهد مختلفاً عن المرح الاستوائي الصاخب الذي قام به ويلز حين قدّم ((ماكبث)) في هارلم. ففي تلك المسرحية يسخر الزنوج من رموز الأنظمة الملكية القديمة في أوروبا، ويرقصون رقصة الفالس في فسحة غابة. إن ويلز قد وضع ألحان الكرنفال الراقصة قبل أن يشاهده بوقت طويل.

وفي مسرحيات شكسبير التي أخرجها في مسرح ميركيوري، كرّر ويلز مشاهد الفوضى والقصف. فالنظام الاجتماعي يتحصن في كوميديا شكسبير ضد حريات الكرنفال، مثل فرخاس الذي منع تلك الطعنات في الحوض. وفي تسجيل ((تاجر البندقية))، يعلق ويلز على جلبة المشاركين في الكرنفال خارج ((منزل اليهودي الوقور)). ومثل شايلوك، يعزل ويلز منزله عن سفاهة الشوارع. وحين يؤدي دور جالفوليو في تسجيل ((الليلة الثانية عشرة))، يراقب شغب السكارى تحت الدرج. وهنا أيضاً يؤدي دور نقيضه، ويتيح لعدو نفسي باطن أن يعبر عن نفسه. وفي المقدمة التي كتبها ويلز للمسرحية، يخبر شكسبير بيريج أن مالفوليو من أنصار مذهب التطهير، وقد تعهد أن يقمع المتع الجسدية. يقول شكسبير: ((لقد وضعته في كوميديا، لأنني أخشاه)). وفي الخاتمة، يؤدي ويلز أيضاً دور الواعظ المتعصب وليام برن الذي يهاجم فسوق المسرح في خطبة لاذعة نشرت في ١٦٣٢. يشارك شايلوك في هذا التزمت الصارم. ففي طبعة ويلز للقص، تُقدَّم مطالبته الأولية برطل لحم كمراوغة غير مؤذية، مع أن الجملة الاعتراضية تباغته وهو ((يكتم ضحكته)). وبما أن ويلز الذي يؤدي الدور - يتكلم على وتيرة واحدة كئيبة. لا يجيز لنفسه أن يمزح، فقد انعدمت الحاجة إلى

الرقابة. وفي تسجيل ((يوليوس قيصر))، يؤكد ويلز أيضاً على استخدام المهرجانات للتحريض. فالمسرحية بحسب روايته تبدأ في ((يوم احتفال مشمس))، عطلة غير رسمية للتجار تحتفي بها لغة المواطنين البذيئة، مع صيحات جهيرة تُسمع من بعيد. إن ويلز في دور أنطوني هو سيد الفوضى الشرير الذي يضيف بعد أن يحرّض الجمهور على العنف: ((مع أنك، أيها الأذى، تفعل فعلك، فخذ السبيل الذي تشاء.)) وفي المشهد التالي، يقتل رعائم سكارى بالمصادفة رجلاً ظنوه سينا cinna.

يقول باختين بعد أن ينهي دراسة رابليه: ((إن فصول دراما تاريخ العالم كلها قد مُثّلت أمام كورس من الناس الضاحكين)). وكان هذا احتجاج الناقد المشفّر على الدولة الأمنية السوفيتية التي عاش فيها، وتذكّرَ مشتاقٍ إلى تلك الأيام التي كانت فيها الثورة كوميديا عامة، مبهجة الفوضى مثل الكرنفال. يذكر باختين مسرحية بوشكين التاريخية الشكسبيرية ((بوريس غدونوف)) التي يناكف فيها مهرجُ تقيٌّ القيصر القاتل، ويتصور الدعيّ ديمتري جمعاً من الناس يضحك منه. لعله كان يفكر في عمال المصنع، ومزحاتهم العقابية، في فيلم أزنشتاين ((الإضراب)). إن ويلز المخلّص للفوضوية التي اتصف به برنامجه الإذاعي في عيد جميع القديسين سنة ١٩٣٨، بقي مؤمناً أن الثورة يمكن أن تكون أضحوكة. وفي ((رحلة إلى الخوف))، يوضح الفرنسي ماتيس (فرانك ريدريك) أنه ادعى في البداية أنه اشتراكي لكي يخاصم زوجته المتكبرة التي تؤدي دورها أجنس مورهيد. وما فاجأه بعد ذلك هو أنه وجد أن الادعاء المتهكم قد أصبح حقيقة: ((أنا الرأسمالي بالفطرة قد أصبحت اشتراكياً بالإقناع)). تعاطف مع العمال المضربين في المصنع، وصُرف من الخدمة. ضُحِك عليه هو، منع أن العدمي يجب أن يكون مهيأً لمثل هذه التقلبات، مثل الملك الذي يبتسم في شجاعة وهو ماضٍ إلى الإعدام.

وبما أن ويلز لم يقدر على إكمال وصفه للثورة المضحكة عند تصويره الكرنفال في ريو، فقد أرجأه إلى مشروع قادم. لقد أخلق روح الفوضى المعْدية المؤْذية في قاعة المحكمة في سان فرانسيسكو عند نهاية ((سيدة من شنغهاي)). ونكاد لا نصدق أن أوهارا مقاتل يساري، فهو يزعم أنه قد شارك في الحرب الأهلية الإسبانية، ويقول: إنه قد قتل أحد جواسيس فرانكو في مرسيه سنة ١٩٣٩، ويتباهى جلين أندرز في دور غريسبي المتعرق الشاخر بأنه اشترك في لجنة موالية لفرانكو. ولكن حين تندلع الثورة، تثير الضحك أكثر مما تثير العنف. وخلال المحاكمة، يقلب اندفاعٌ مفاجئ نحو الكوميديا وفاز القانون والنظام، ويتحول الاستجواب إلى مصالحة بين المحامين، في حين يكتم ضحكه القاضي الذي يغلبه النعاس. تريك اضطرارات الجسد الغريبة عقل القضاء المحايد: يقاطع محلَّفٌ مجرى المحاكمة بعطاس متشنج، وتمصّ امرأة شبقة علكتها حتى تجف، ثم تلصقها على أسفل مقعدها.

يحاول أوهارا الانتحار بتجرع قارورة دواء مسكن تخص بانيستر، ولكن البطل الكوميدي محروم من رحمة الموت (مثلما أُنقذ من بطن التنين مؤقتاً). وبعد أن يُجرّ إلى قاعة القاضي، يضيف هذه القاعة إلى قائمة ويلز من الغرف المخربة على نحو عابث. يدفع حارساً إلى خزانة الكتب، فيتكسر زجاجها، ثم يوقع الخزانة نفسها على الشرطي المضطرب. وحين تخطئ الرجل، يركله، فيسقط على قفاه، ويصطدم عامل مظلات، ومبرّد مياه. بعد ذلك يحاول أن يضرب رأسه بتمثال نصفي لقاضٍ، فيخطئ الهدف ويحطم نافذة. وخلال هذا الصراع المتدافع، يعلو رنين هاتف مهمل. يعود القاضي ليحصي الأضرار، ويحزن على رقعة الشطرنج الذي رتّب عليها الملوك والملكات والأفراس والبيادق في مباراة متراصفة بطيئة الحركة - مثل سوزان في ((المواطن كين)) وهي تشكّل في سكون صورة مطابقة للعالم أثناء انكبابها على أحجية الصورة المقطّعة.

يعاود أوهارا تعطيل طقس آخر مهيب وبطيء الحركة، عندما يقاطع أداء الأوبرا الصينية. يُدفع أخيراً وهو فاقد الوعي إلى معبد أسرار تطلق منه جميع طاقات الكرنفال المخبِّلة: المنزل المجزّع في حديقة الملاهي. يتعثر بكوابيس المعبد، ويدخل مترنحاً إلى غرفة ربما كان باختين يصفها عندما أجمل في مقالة عن دوستويفسكي سنة ١٩٢٩ التشويهَ الساخر المحاكاة في الكرنفال بالقول:((إنه نسق كامل من المرايا المتقوسة التي تطوّل وتقصّر وتشوّه في شتى الاتجاهات، وإلى مختلف الدرجات.)) يجد المَخْرج، وهو في منعة من الموت، ثم يستعرض كورس الإعلانات الصامت الضاجّ، والذي يحلّ محلّ ناس باختين الضاحكين. يقول أحدها: ((اضحك))، رغم أن الترفيه الذي يعلن عنه خدعة أشباح: إن ظهور شبح غير مدعو في وليمة هو أكثر النكات إثارة. وثمة لافتات أخرى مكتوب عليها ((ضحك)) أو ((ضحك للجميع)) أو ((تسليات)).

إن اسم هذا الحَرَم الدنس المقلوب المخالف للقانون يظهر على مدخل ذي برّجين عندما يغادر ويلز. إنه يدعى بلي لاند play land ، حديقة ملاهٍ فعلية في سان فرانسيسكو هُدّمت من عهد بعيد، وهي تقع بين جولدن جيت بارك (حديقة البوابة الذهبية) وسيل روكس (صخور الفقمة). وكما أن المسارح والمواخير وزرائب الثيران قد كانت في لندن الإليزابيثية تقع على الضفة غير المناسبة للنهر، فإن الحديقة تقع خارج المدينة المتطفلة المستقيمة الشوارع، على الحد الفاصل بين الحضارة والطبيعة، بين اليابسة والبحر. ومياه المحيط الهادي تصل إلى بوابتها، فتزيل في رفق وعلى التدريج آثام البشر وحماقاتهم، مثلما أمِلت زوجة ماكبث أن يحدث بعد غسل يديها. إن الكرنفال يكتسح الفرد: ينضوي الفرد إليه، مع أن ما يعانيه هو انغمار كوميدي لا انقراض تراجيدي.

إن الكرنفال في نظر باختين تشيع فيه ((روح الوليمة))، وكذلك أفلام ويلز. يقيم كين حفلات في مكتبه، وينّصب الخيم للتنزه. مع قافلة من سيارات الليموزين، وفرقة جاز لتعزف للمخيّمين. ويتخصص أركادين بالحفلات المتكرة،

وموائد عيد الميلاد. وفي فندق على الطريق العامة، يقيم راكبو الدراجات اللصوص في ((لمسة الشر)) ما يدعوه البواب الليلي ((حفلة صاخبة - أنت تعرف ما نوعها.)) وجوزيف كوتن الذي يعاود الظهور كطبيب شرعي، يكون حاذقاً في تعرفها بأنها ((حفلة مختلطة)): إباحة جنسية يختلط فيها الشراب والمخدرات أيضاً. وفي ((أجراس في منتصف الليل))، يرقص فولستاف مع بغايا معربدات، وكلاب نابحة، وأطفال صائحون. يقرعون مقاعد الفندق. وفي مطلع الستينات التي اتصفت بالاسترسال في القصف والعربدة، استطاع ويلز أن يقيم حفلات أكثر صراحة في صخبها وطيشها. يتسلق هال، وبوينز (توني بيكلي) إلى فراش محشو بالقش يتخذه فولستاف ودول (جين مورو) سريراً لهما، ويتعاركان معهما معاركة محبين ليسوّغا المشاجرة بينهما. يقول بوينز وهو يتكلف الابتسام: ((سأتحمل طعنة شيئك الوحيد، يا هال.)) إن الوليمة تشجع الاتصال غير المشروع بين اثنين وثلاثة.

وسواءاً كان هناك تلميح جنسي أم لم يكن، فإن هذه النوبات من العبث قد أصبحت مركز حياة ويلز العملية. إنها تقوم على منهج يوضّحه بيل كروهن بربط عادات ويلز بالطقس القبلي الذي يسميه هنود تشينوك: potlatch. وهذا الطقس المدمر للذات على ما يظهر قد حلله الأنثروبولوجي مارسيل ماوس في عشرينات القرن العشرين، وجعله جوهان هويزنجا مركز دراسته الاجتماعية عن ((عنصر اللعب في الثقافة)) في ((ألعاب الإنسان)) المنشور في ١٩٣٨. وطقس potlatch في وصف هويزنجا هو ((وليمة عظيمة مهيبة)) كان يعملها سكان كولومبيا الذين يدمّرون أثناء ضيافة زوارقهم وأدوات طبخهم وما يتدثرون به ليظهروا أنهم يمكنهم الاستغناء عنها. وما كان يتوقعه المُولِمون من ضيوفهم هو أن يتلفوا ممتلكاتهم بالمثل. وعدم الاكتراث نفسه يرغم سيد كودور في ((ماكبث)) على الموت كأنه يتخلى عن ((أعزّ ما يملك/كالو أنه شيء تافه.)) و ويلز قد عاش حياته كأنها طقس متواصل من هذا النوع. كان يطيب أن يمتّع أو يُرشى بالطّعام.

وإن أُرغم على أداء دور الواهب، بدّد أغلى مواهبه، أي عبقريته. كان يحتقر حفظ الذات، حرص الرأسمالي على استبقاء ما عنده. والوغد عند ويلز هو الإنسان الذي يستحوذ عليه جنّي المرابح. مثل شايلوك الحالم بأكياس المال، أو إياغو (كما أخبر ماكليموار) الذي اتخذ ((طريقة بارعة في الإتجار بالدمار.)) إن كين مثير للإعجاب حين ينفق المال، ويستهلك نفسه أو مقيتاً حين يبدأ بالانكباب على التكديس. وليان يجرّده مما يتحلّى به المُوْلِم حين يقول: إن كين ((لم يوزّع نفسه قط، لم يهب شيئاً، لم يكن يترك لك إلا الحلوان.))

إن حبكة ((السيد أركادين)) تتوسع في نظام ويلز الاقتصادي، فتظهر كيف يمكن تحصيل القيمة من لا شيء، وكيف يمكن إبطال فائدتها بالسهولة ذاتها. إن براكو المحتضر في نابولي يلفظ اسمين. يخبر فان ستراتن أن تَرِكَته ((ليست مالاً، بل تساوي ملايين... سوف تجعلك غنياً.)) ويعرض أركادين على فان ستراتن ضفقة أخدع وعداً أيضاً حين يستأجره للبحث في ماضيه: ((سوف أهديك شيئاً يمكنك بيعه ـ كما أنني سوف أدفع لك مقابل ذلك.)) والسلعة المقصودة هي سرّه حياته. والأمكر في تحديد الأسعار هو مسترهن أمستردام الذي يؤدي دوره مايكل ردجريف. والمنظار الذي يحمل ستارتن على شرائه، سعرهُ بلا صندوقه أغلى من سعره مع الصندوق: هذا دليل على أن التمنيات كلها زائفة. وبعد أن ينهي الصفقة، يقول: ((أنا أؤمن بالقيمة المكافئة))، مع أنه قد ضاعف تواً سعر المنظار مرة أخرى. ومهما كان السعر الذي وضعه للمنظار، فهو عديم القيمة في الواقع، بما أنه بلا عدسة. والبارونة نيجل التي تؤدي دورها سوزان فلون، تختبر مقاربة ويلزية أسخن، ومختلفة عندما يريد أركادين أن يشتري معلومات. وبما أنها لا ترغب في إفشاء سر، يقترح رهاناً، فتوافق، ثم تعدل عن رأيها: ((أنا أكره أن أبيع معلومات. ها هي ذي، خذها بلا مقابل)). ويتضح أن كرمها مميت، بما أركادين يستطيع الآن أن يقضي عليها. ولكن فان ستارتن كان قد اشترى السرَّ ذاته الذي يدفع أركادين إلى التفكير في أن ((الذي يدفع ثم

الشيء مرتين رجل أحمق.)) إن هبة البارونة تؤدي إلى صوفي (كاتينا باكسينو) التي تتمرد على القواعد المالية الأنانية المألوفة. تفوتها فرصة ابتزاز أركادين، فتقول متنهدة: ((المال - أنا لا أحتاج إلى المال))، ثم تهزّ كتفيها متخلّيةً عن مئتي ألف فرنك سويسري مازل يدين بها لها. تقول: ((لقد أخذت قيمة مالي منذ عشرين سنة خلت))، وتطبق جفنيها هانئة: ذكرياتها الجنسية تساوي ذلك المال الكثير. ولما انقطع به السفر في مطار ميونيخ، يكشف أركادين ذاتية القيمة و نسبيتها عندما يعرض دفع خمسين مليون مارك بالدولار مقابل مقعد على آخر طائرة إلى إسبانيا قبل عيد الميلاد، فيُواجه العرض بالضحك. إن الأحمق هو الذي يعطي أكثر من المتوقع. والأحمق هو أيضاً الرجل الذي يفضح نفسه.

أسخط اقتصاد احتفالات ويلز مدراء هوليود المتعقّلون. توقع أن يغدقوا الأموال عليه، وبالمقابل ربما عمل لهم فيلماً - لا لأنه تعاقد معهم، بل لأن النبالة تقتضي ذلك. لقد ضحك من المموّلين، وتوقع أن يضحكوا معه مثلما يضحك لير (أو يفترض أن يفعل) عندما يستهزئ منه مهرجه. إن المهرجين يعيشون حياة خطرة، لأنهم يفترضون أن الرجل العظيم الذي يسخرون منه سيكون عنده القدرة على نقد الذات، أو يبطن كراهية للذات. وفي كان سنة ١٩٥٨، هاجم ويلز المنتج داريل ف. زانوك الذي منحه قبل بضعة أعوام خمسة وسبعين ألف دولار لينقذ فيلم ((عطيل)) (أضاف أيضاً ٤٢٠ دولاراً أجرة سيارة نقلت ويلز من روما إلى نيس بغية التسول: أصرّ رغم أنه كان صفر اليدين على السفر المريح). واحتاج ويلز بعد ذلك إلى دعم مالي من زانوك من أجل فيلم آخر. ولكنه هاجم زانوك، وهما يتناولان طعام العشاء، وهاجم صحبه البارزين ناعتاً إياهم بأنهم ((لصوص حقراء)). فخرج زانوك متثاقلاً آخذاً دفتر شيكاته معه.

كان ويلز يتصرف مثل ملك غير دستوري عند عدم أدائه دور المهرج، ملك يفرض الضرائب والأعشار من أجل أغراض إنفاقه، أو يطلب فقط من بطانته أن تلازمه. إن جورج شيريلو قد احتُفظ به رسمياً كسائق عند ويلز، ولكن ويلز كان

يقترض منه المال أيضاً لدفع أجور فرقة ((حول العالم))، وتوقع منه أن يعمل طيلة الليل كمزخرف متدرب ليعيد طلاء موقع المنزل المجزّع في ((سيدة من شنغهاي)). وأُعطي شيريلو دور تابع ماكبث في أفلمة ويلز للمسرحية، وأعطي بعض كلمات دوره كي يغمغمها. يجمع في أثناء أداء واجبه معاطف خشنة النسيج، وينقلها إلى مكان آخر، وحين يبدو موت ماكبث مؤكداً، يشنق نفسه مفضلاً ذلك على البحث عن عمل عند سيد آخر. و وجد ويلز في مرحلة متقدمة من حياته أنه يحتاج إلى الممثل بيتر جاسون من أجل تصوير بعد الظهر في أحد مسارح لوس أنجلس. هاتف جاسون الذي كان يعدّ برنامجاً إذاعياً: عمل مأجور لم يسعه التغيب عنه. تملّق ويلز المخرج حتى يخلي سبيله، وفي مقابل ذلك، لم يطلب المخرج من جاسون إلا أن يجلب لهُ واحداً من سيجارات ويلز كتذكار أو مكافأة رمزية. ولما نقل جاسون الطلب قال ويلز متأففاً: ((كلا)). بدا الأمر وكأنه طلب من ملك أن يتخلّى عن صولجانه وكرته السلطانية. إن الملوك لا يحملون نقوداً: كيف يمكن أن ينفقوا عملة المملكة التي لا قيمة لها إلا لأن وجوههم المنقوشة عليها هي التي تضمن قيمتها؟ كانت عملة ويلز تحفاً، وتذكارات، وأثار وجوده. وبالطبع فإنه لم يعطِ أخيراً سيجاراً بل سيجارين. وبحسب قواعد طقس potlatch، كان على المخرج أن يدخنهما. ومع ذلك، يفترض جاسون أنه قد احتفظ بهما تحت الزجاج على رف الموقد.

إن الحاجة إلى بديل من الإستوديوهات، وتركيزها المحل على فعالية الكلفة، والثقة، والإنتاج الكبير للأعمال المتشابهة، قد جعلت ويلز يستعيد الاقتصاد الذي سبق المجتمع الصناعي: النظام الإقطاعي الذي لم يكن فيه حاجة إلى المال لأن المعاملات كانت تنظّم بالمقايضة. وفي ١٩٥٠ زار هو وماكليموار مقبرة للجنود الروس في برلين، حيث شجب الشيوعية - استجوبه جهاز FBI ذات مرة بوصفه يسارياً محرّضاً. وحين تذكر هيلتون إدواردز مساعي ويلز الفاترة لإرضاء الإستوديوهات، علّق أنه قد أنفق حياته ((في سعي مسعور حتى يصبح

رأسمالياً)). وهذا حمل ماكليموار على أن يضيف إضافة متبصرة أن ويلز قد كان ((إقطاعياً قحاً)). ولما قبل ويلز مكافأة من مؤسسة الأفلام الأمريكية سنة ١٩٧٥، اعترف بأنه كان مفارقة زمنية، وشبّه نفسه. بقالة بقي على نحو ما حتى ((عصر المتاجر الكبيرة هذا)). كان أقرب في الواقع من المزارع الذي يزوّد البقّال بالأرزاق، يساعده في ذلك عائلة متطائرة يُكافأ أعضاؤها بالبضائع بدلاً من الرواتب (مثل السيجار الذي تنازل عنه لمخرج جاسون).

وفي أداء دور الملك، كان ويلز يعتبر مثل هذه التضحيات أمراً مسلحاً به. ولكنه كان دائماً يعطي نفسه دوراً مزدوجاً: دور الحاكم، و دور المعربد أو مثير الفوضى الذي يزدري الأبهة الملكية. كان يعتمد على فطنته في معاشه مثل مهرج شكسبير، فيسرع إلى التفكير في إنقاذ نفسه من الكارثة. وهذا الجانب من اقتصاده المزعزع قد وصفه جاسون حين قال: أن لويلز طريقته في ((تحويل الأخطار إلى رأسمال: قد يعرض له عارض، فيجاريه)). إن فيلم ((عطيل)) قد نال أكثر من نصيبه من الحوادث المشؤومة مع قطعه المتكرر أثناء البحث عن ديدمونات جديدة، أو السعي إلى كسب المال، أو تسوّله من زانوك و غيره. ولكن ويلز الذي كان كالمقامر الواثق من الحظ، تعامل مع الأحداث العارضة كفرص أو كحدوس غامضة. ففي مراكش عثر على حوض ماء أنشأه البرتغاليون، فاستخدمه للمطاردة بعد الشجار بين كاسيو و رودريجو. يبدو تيه المياه الضحلة كأنه مدينة بندقية مغمورة، والتشابه يوحّد بيئتي الفيلم المختلفتين. الفيلم ثابت لا يتغير. ولكن ويلز كان يتوق إلى عدم اليقين المنعش الملازم للمسرح، وحيث يمكن أن يحدث أي شيء. وهذا هو سبب تسامحه مع الممثلين غير القابلين للتوجيه، مثل كلب رودريجو المدلل النابح، أو الفراخ و الحمير المتهارشة المتعثرة في الأزقة الضيقة تحت الحصن، وحين لم تصل بعض الملابس في حينها (لم يدفع ثمنها)، قرر تصوير رودريجو في حمام تركي، حيث لا تحتاج الشخصيات إلى ارتداء شيء إلا المناشف. لقد انسجم المكان تماماً مع جو العمل الجنسي العابق بالبخار.

وبعد أن نقل فرقته إلى أفريقيا الشمالية، سمح للمكان ومناخه المتقلب أن يفرض ما حدث في الفيلم. فالظروف غير المواتية التي كان من شأنها أن تزعج وتثبّط همه مخرج آخر، أصبحت بالنسبة إلي ويلز تعليقات بصرية عارضة على النص الشفوي. يزحف الذباب على وجه كاسيو وهو يراقب إياغو المتوتر الأعصاب في القفص. و المشهد يوحي بالغيظ الذي نشأت عنه مكيدة إياغو: يعلن أنه سوف ((يبتلي)) عطيل ((بالذباب))، رغم أنه ((يعيش في إقليم خصيب المناخ)). يضطرب البحر بالفعل عند وصول عطيل إلى قبرص - هي في الواقع أسورة على شاطئ الأطلس - وتضرب الريح ريشات قبعة رودريجو الأنيقة، وتُعاقب شعر إياغو القشّي، وهما واقفان على المتاريس. والأمواج البيضاء العاتية المتكسرة على الصخور في الأسفل تؤكد حقيقة الصور التي يستخدمها عطيل عندما يصف وصفاً مجازياً انتقامه المرغم عليه، فهو يتحدث عن تيار البحر الأسود الذي يشق طريقه عبر الدردنيل إلى البحر الأبيض المتوسط. المعزى ترعى وتتقافز على الشاطئ تحت شرَفات الحصن، وتجفل عند تعلن المدافع وصول أسطول البندقية. ألذلك حيّا عطيل السفراء القادمين تحية ((المعزى والحمير)) يا تُرى؟

إن إياغو يخدع gulls عطيل مثْبتاً أنه قابل للانخداع على نحو مثير للشفقة: ترى إميليا أنه ((طائر أزغب gull! غبي./جهول كالقذر.)) وانسجاماً مع ذلك تّدوم النوارس seagulls وتزعق فوق عطيل وهو يحدق في خلاء السماء الملتمعة خلال نوبة الصرَع. ثمة علاقة غامضة بين اسم الطائر، والفعل الذي يشير إلى رجل يشبه الطائر، مع أن منطق التشابه غير واضح. هل الرجل المخدوع طائر أزغب، أم خداعه يستحضر عادةَ الطائرِ في الهزء مما يصطاد؟ وفي الحالين، فإن الموقع قد مكّن ويلز من الجمع بين المعنيين اللفظي والبصري في تورية مرتجلة. وفي أعلى الحصن ينظر المشاهدون بأفواه فاغرة إلى البطل المنبطح كأنهم طيور تتأهب للانقضاض على الصيد. إن روح الوليمة ماتزال

شائعة، والفوضى قد سوّت التجسيد العامودي للحالة. ولكن اعتراف عطيل بالحماقة الفظة لا تجعله ذليلاً مضحكاً، بل تربكه، والوليمة تخصّ تلك الجوارح الزاعقة وهي تقتّم اللحم النيئ.

كان ويلز صاحب خبرة في الكرنفالات على الرغم من نفوره المعترف به من أيام المرافع. ففي كانون الأول ١٩٥٦ أعدّ وهو جالس في مقهى في سان تروبيه، ألبوماً أهداه لابنته الثانية ربيكا. كان عنوان الكتاب الصغير ((المتباهون))، وهو يوثّق إحياء المدينة للذكرى السنوية لقديسها الشفيع الذي يحمل بقاياه عبر الشوارع جيشٌ صاخب من خدام الكنيسه المعروفين باسم bravadeurs. إن موكبهم يُفترض أن يكون رداً متحدياً على نقد هذه العبادة للأيقونة. وهي يتدرعون به في واقع الأمر بغية إحداث جلبة بالطبول والمزامير والبنادق القصيرة المتفجرة، مثل حملة النقابات في ((المهد سوف يهتز)). لقد رسم ويلز ضجة كل هذا الإطلاق الكثيف للنار: ضباب تنقيطي للأبخرة النترية nitrous، مع لوالب مستقبلية مدوّمة في ظلام أزرق. وفي تعليقه المراوغ أكد لابنته أنه ((قد شاهد كثيراً من المهرجانات، كل أنواع الابتهاجات الصاخبة في أعياد القديسين في أرجاء العالم كافةً))، و روى بكل سهولة خط رحلة مثل تلك التي أبهج بها ماكليموار و إدواردز في دبلن: ((لقد شهدت مثل هذه الأحداث في صقلية و الصين. في جنوبي إسبانيا وإيطاليا، وفي نجد بوليفيا.)) وأصرّ على أنه في كل هذه الرحلات لم يشاهد شيئاً يناظر ما شاهده في سان تروبيه.

إن الاحتفال قد لخّص مزاج الكرنفال الانفعالي لأنه، كما أخبر ربيكا، ((جادّ ومرح في آن معاً))، إضافة إلى أنه خلط التقديس بالتدنيس. وكان ويلز قد صور قبل عامين موكب تائبين معْولين مضاء بالمشاعل في قرية تحت قلعة أركادين. كان ذلك طقس تحقير للذات، وفي سان تروبيه كان الدين نفسه ينظر بعين الرضا إلى هذه الجلبة المنتشية الوقحة. ولكن الكوميديا الرائعة كانت دائماً تنزع إلى الميلان إلى التراجيديا. وبعد عامين، تذكّر ويلز احتفال سان تروبيه

عندما خطط بداية ((لمسة الشر)) في مدينة غير متدنية شغلُها الفاسق الصارخ هو التمتع. الموسيقا تضج في الحانات، والسكارى يترنحون على الأرصفة، وبائع جوّال يدفع عربة أغذية، وقطيع معزى يوقف حركة السير، وسيارة تشق طريقها عبر الحشد مثل إحدى المنصات المتحركة التي تحمل أيقونة القديس في سان تروبيه. ينتهي الطقس، كما هو متوقع، بانفجار ـ ولكن بدلاً من خراطيش الجنود الفرنسيين غير المؤذية، تنفجر هذه المرة قنبلة، فتحطم أحد أصحاب المقامات الرفيعة المحليين.

ومن أجل فيلمه التلفزيوني ((تاجر البندقية)) الذي عمله في ١٩٦٩، صوّر ويلز كرنفالاً على مياه غراند قنال، وفي مكان آخر من المدينة، جعل الكرنفال يبدو شبحياً مثل عيد جميع القديسين. يتمايل في سيره مثل شايلوك عبر الساحات حيث يتخذ المحتفلون أوضاعاً متكلسة وقد طمست الأقنعة البيضاء وجوههم. يواجهه أنطونيو (شارلز جري) من خلف أحد أولئك الزوار غير المبالين. إن هذا الكرنفال هو مملكة أشباح، وليس استرسالاً باخوسياً كما في ريو. وفي قصة من قصص إزاك دينيسن تدور حول مهرجان الأوبرا في كوبنهاجن سنة ١٩٢٥، يحتج مهرج متهكم على ((فساد التقليد الذي يُستر فيه الجسد، ويُترك الوجه عارياً، في حين أن الأمر يجب أن يجري على خلاف ذلك تماماً)). يرى المهرج أن الأقنعة تمنح المرء ((ذلك التحرر من النفس الذي تجاهد من أجله كل الديانات... ينتقل مركز الجاذبية من ذاتك إلى الموضوع، وتبلغ من خلال تواضع نكران الذات توحداً مع الحياة شامل الإدراك، وأعمال الفن لا يمكن إنجازها إلا على هذا النحو.)) ثم ينتهي إلى القول: إن الوقت قد حان بلا شك لكي ((ينال البشر حريتهم بالتخلي عن وجوههم.)) في قصة دينيس تتوارى فتاة وراء قناعها، وتقول متنهدة: ((لقد مللت أبعادي الثلاثة.)) و ويلز الممثل قد أدرك كل ما يتعلق بالتمويه النفسي، وفهم أيضاً الهدف المزدوج للقناع. فهو يتيح لك أن تستمتع بالتخفي، كما يفعل أركادين في الحفلة. ولكن هذا التخفي تراجع أيضاً

عن الأبعاد الثلاثة، عن تناقض الحياة، وعن صلابة التجسد المتورد. والقناع الذي يمحو ملامحك الفردية، يحوّلك إلى روح، ولذلك يبدو الكرنفال في ((تاجر البندقية)) التي أخرجها ويلز كئيباً جداً. إن الوداع الأخير للجسد يحدث عندما تموت.

يصل أوهارا في ((سيدة من شنغهاي)) إلى كشف أخير بعد أن يجوس خلال المنزل المجزّع ويقع، ويختار هاري لايم في ((الرجل الثالث)) أن يكشف نفسه في بريتر Prater، وهي حديقة للعروض مكشوفة خارج حدود فيينا. ومما له دلالته أن حديقتيّ بريتر، وبلي لاند، قد نُحيتا عن موضعهما: عرف ويلز أن فورة الكوميديا الربيعية سوف تؤول إلى حكاية التراجيديا الشتائية. إن الدورة تعيد نفسها مثل دورة الأرض السنوية حول الشمس، أو مثل حياة الإنسان في ارتقائها وانحدارها، في طفولتها الأولى والثانية. إن الدراجة التي يمتطيها هاري ترمز إلى هذه الحركة الدائرية، شأن ساعة الوقواق التي يسخر منها. أنت تدوّر الساعة، تزقزق وتقوقئ حتى تتوقف، ثم إنك تدوّرها مرة أخرى. وإذا نظرنا إلى دوران راقصي الكرنفال في ريو من هذه الزاوية، بدت حزينة، ومخادعة، ولا معنى لها. إن وراء هاري، وهو يزرع حديقة بريتر الخالية المغطاة بالجليد، توجد سكة حديد رودلباهن التي تدور مثل قطار الأشباح في ((سيدة من شنغهاي)). ومن موقعه المرتفع، ينظر إلى المرح الصاخب، ولكن حين يترجل عن الدراجة، نلاحظ أن حركتها مجهدة لا تشحنها قوة الحياة المدوخة السرعة. إن فيينا لا تدخر وقوداً لدولاب الأحصنة، ثمة فتاة صغيرة تدفعه جاعلة سياراته الصغيرة، وأحصنته المتثاقلة تدور في بطء شديد من أجل طفلة أخرى راكبة على أحدها.

وبعد حديقة بلي لاند المتدهورة في سان فرانسيسكو، وبريتر المهجورة في فيينا، صوّر ويلز أخيراً كرنفالاً بهيجاً حقاً في برنامجه التلفزيوني عن عيد العنصرة في إقليم الباسك. تئز في سماء الليل ألعاب نارية مدوّمة، ويجثم الرجال في جوف ثور إيمائي محشوّ بالمفرقعات يعدو في الشوارع. إن نخّرات ((ثور النار)) الغاضبة انفجارات، وعندما يموت يلفظ ناراً لا دماً. يتجلّى الروح القدس في

عيد العنصرة على صورة ألسنة لهب. وسكان الباسك يموّلون هذه النيران الضاجة إلى ألعاب نارية بهيجة. يقول ويلز وهو واقف يتبصر في انفجار الثور: ((إنه لأمر خارق. أنا لا أدري لماذا لم يُصب أحد بأذى)). وفي كتيب ((المتباهون))، يرسم ويلز بحّاراً يحمل سيفاً جعلت فيه سمكة مشوية: السلاح العاجز يُستخدم استخدام أداة للطبخ. الكوميديا تتحاشى التراجيديا مرة أخرى.

إن هذيان عيد العنصرة التنبؤي قد أتاح للقبائل والأجناس أن تتمازج و أن تتحادث. وفي الباسك، يتذرع به السكان لاختراق الحدود بين إسبانيا وفرنسا. تجتاز الجموع مركز الجمارك حاملين ب كل جراءة قوارير نبيذ ممنوعة، أو سلالاً ممتلئة، ثم يخوضون الجداول حاملين بعضهم بعضاً على الظهور أو الأكتاف مثل مهاجرين مخالفين للقانون يعبرون نهر ريوغراند بين أمريكا والمكسيك. وفي هذه العطلة، يهمل الخط المتعسف المرسوم عبر الحقول. يقّول ويلز معلقاً: إن اختفاء الحراس يعزز الطابع السياسي للكرنفال: ((نعم، إن السياحات والحدود معطلة، والناس أحرار في هذا اليوم أن ينتقلوا من غير جوازات سفر حاملين ما يشاؤون إلى أي جهة تروقهم. إن ذلك أشبه بالحفلة الكبيرة، ولا أرى سبباً أفضل من ذلك للاحتفال.)) لقد سرّه على نحو خاص أن يرى الحدود تُداس بالأقدام، لأن الكوميديا تقفز فوق الحدود المتطفلة، أو تتلوى تحتها. إن ويلز الذي دُفع إلى رؤية المدى الذي يمكنه الذهاب إليه قبل مواجهة المقاومة أو الرفض، قد رأى أن الحدود تُغري باجتيازها. إن سلطة القضاء في فيينا في ((الرجل الثالث)) تقاسمها سلطات الاحتلال الأربع التي اتخذت إجراءات حظر بكل اللغات وفي كل مكان. يتسلل هاري لايم عبر الحدود بلا جواز سفر لأنه يقطع نهراً متدفقاً من الأجسام تحت الشوارع. تذكّر ويلز تقسيم فيينا عندما صنع فيلمه عن سكان الباسك، وشبّه حدودهم المغلقة بعد الحرب الأهلية الإسبانية بـ ((ستار حديدي مصغّر)).

إن أحداث ((لمسة الشر)) تجري في ما يدعى ((ستار تورتيلا))، الحدود التي تراقب منها المكسيك والولايات المتحدة بارتياب إحداهما الأخرى. وتجري أحداث رواية ويت ماسترسون ((علامة الشر)) في سان دييغو، ولما نقلها ويلز إلى مدينة خطرة ملأى بالمسام دعاها لوس روبلز، أحيا وعدّل خطة فيلم ((صحيح تماماً)) الأصلية. وركزّ الآن على الصراع بين نصفي القارة السفلي والعلوي بدلاً من تبني التوافق الأمريكي الشامل. يذهب فرخاس و زوجته سوزان وهما في لوس روبلز شمالاً للبحث عن صودا الشوكولا النقية، في حين يذهب آخرون جنوباً بحثاً عن مسرّات أكثر حيوية. يحرس جنود الجمارك و دائرة الهجرة الأمريكيون الحدودَ، غير أن فرخاس الساخط غير المرح يندفع بالسيارة عبرها و هو ماض إلى إنقاذ زوجته المخطوفة مبعداً الحاجز الخشبي عن طريقه.

الفوضى تتحدّى قواعد المجتمع، وتتجاهل قواعد الفن أيضاً. و إن حداً لم يخضع للمراقبة الصارمة كالحد بين الكوميديا والتراجيديا. لقد فَصَلَ إحداهما عن الأخرى ادعاءُ أرسطو أن أبطال التراجيديا هم الأعلى مقاماً منها، وسقوطهم يثير خوفنا وشفقتنا، في حين أن أبطال الكوميديا هم الأدنى مقاماً منا، وتورطهم يمكن أن نضحك عليه من غير أن نشعر بالندم. لقد رفض شكسبير هذا التقسيم: إن ((عطيل)) تراجيديا حول مأزق كوميدي يقع فيه زوج امرأة فاسقة، و ((تاجر البندقية)) كوميديا عن رجل يواجه اضطهاداً فاجعاً. وهذا المزج البهيج بين الشكلين قد أثار ويلز، وذهب إلى حد القول: إن شكسبير لم يكتب تراجيديا قط. فضّل أن يدعو ((عطيل))، أو ((الملك لير)) ميلو دراما، لأن التراجيديا فيها مستقاة من الاختلاط وسوء الفهم الكوميديين. ومن المحتمل أيضاً أن يقاطع الكوميديا إعلانٌ مفاجئ عن تراجيديا، كما عندما يلغي الموت احتفالات الزواج في ((ضياع جهد الحب)). إن الزواج والموت يتداخلان في ((الغريب)): يهجر كندلر عروسه الجديدة في حفل الزفاف، وينسلّ لكي يدفن زميله النازي الذي خنقه في الغابة. وفي ((عطيل)) أيضاً، أعاد ويلز ترتيب حدث

المسرحية بحيث تقام جنازة عطيل و ديدمونا قبيل زواجهما. وأركادين، المضيفُ في الحفلة في القلعة الإسبانية، يوقف الاحتفال. وحين يروي حكاية العقرب، ينقل أخبار الموت إلى حلقة النساء اللاهيات اللواتي يتضاحكن وكأنه ألقى نكتة. وبعد أن يواجه ابنته وحبيبها في غرفة نوم، يمنع استمرار العلاقة بينهما، مع أن غاية الكرنفال هي إباحة الجماع، وفي فيلم ((دون كيشوت))، يحار سانشو في أمر موكب إشبيليا المقلنس في عيد الفصح، ويتساءل: أهو زفاف أم جنازة. يقول كيشوت: ((الأمر سيان في آخر الأمر)).

إن بورشا في ((تاجر البندقية)) تقترح زواجاً عاجلاً من باسانيو، ولكنها تضيف أن ليلة عرسهما يجب أن تُؤجّل حتى يتم تخليص أنطونيو. وهذا يعني أن التحقق الكوميدي يُرجأ حتى تُحلّ مشكلة تراجيدية. وقد استخدم ويلز التأجيل المزعج ذاته في ((لمسة الشر))، ففي حين تصل بورشا إلى دير مجاور بغية تسجيل اسمها، تُودّع سوزان في فندق على الطريق للحماية. وهنا تقضي ليلة عرسها منتظرة زوجها المشغول في لهفة مع عصابة مشاكسين يرتدون سُتَراً جلدية يضعفون مقاومتها بالمخدرات. و ويلز الذي منعه إستوديو Universal من تقصير الفيلم، ذكّر المحررين العاملين هناك بأن القصة تدور حول ((عروسين تيّمهما الحب يقضيان شهر العسل، ولكن حادثة عنيفة فصلت بينهما فجأة.)) يتمدد فرخاس ليعانق سوزان، ويقول:((لم أقبّلك منذ ساعة على الأقل.)) يعترضهما وعاء الغازات المضغوطة. يقول متلطفاً بها: أخشى أن نضطر إلى تأجيل تلك الصودا.)) وقد أكدّ ويلز في مذكراته التباين بين ((مثالية الزوج الذكورية)) أو ((اهتمامه المهني الملح))، و إلحاح الزوجة على معاشرته، و أنهى كلامه قائلاً: إن العلاقة تدل على ((إخفاقُ المرأة المعهود في تقدير.. ذلك الإحساس بالواجب النظري الخاص بالرجل حق قدره.)) لم يستطع حبس نفسه عن الاعتقاد أن كل إنسان هو كيشوت يحمل على عاتقه رسالة فكرية، في حين أن كل امرأة هي دولسينا عملية. والرجال مسؤولون أمام القانون، أو أمام ميثاق شرف خاص.

وأما النساء الأقل تطلباً ((في نظر ويلز)) فلا يهتممن إلا بالحب، مثل دول تيرشيت في ((أجراس منتصف الليل))، التي تسعى إلى إبعاد فولستاف عن النزاع، أو ديدمونا التي تلح على عطيل أن يعفو عن كاسيو.

عندما يبدأ فيلم ((لمسة الشر))، تقذف قنبلةٌ سيارةً في الهواء مثل نيزك. وفي نهايته، يحدث انفجار مماثل في عينيْ غراندي المشنوق، وكأن آخر ما رآه كان إطاراً متجمداً لذلك الانفجار: تورمت عيناه كأنهما تتأهبان للخروج من محجريهما، وظهرت العروق مثل تفرعات برق دموي. إن جسده المكتنز يتدلّى فوق سوزان المتمددة على السرير. يبدو أن الموت قد قاطع مضاجعتهما محوّلاً الذروة إلى عينيه المتضخمتين، وإلى لسانه الجاف الذي ينتأ من بين شفتيه نحوها وقد أطال انتصابهَ تخشبُ الموت. تهبط سلّم حريق الفندق الرخيص هاربة، وتصيح مستنجدةً. يلوّح لها بأيديهم عمال بناء وجنود معتبرين صيحاتها دعوة جنسية. ولكن صرخاتها تمتزج بالمرح الصاخب للسكارى في الشارع. من الصعب التمييز بين أصوات المرتعبين، وأصوات المنتشين في سورة الكرنفال المعدية. إن التراجيديا والكوميديا تمتزجان في غمرة الرؤيا الضاحكة.

إن مدينة يزلزلها الرعب مثل نيويورك في برنامج ((حرب العوالم))، أو تستسلم للمرح الصاخب مثل ريو أو لوس روبلز، هي المكان الأثير عند ويلز. إن جورج مينافر يستحث حصان عربته عبر مدينة ناعسة، وشجار سكارى يفسر انضباط الجند في قلعة عطيل، وفي ((سيدة من شنغهاي))، أو ((المحاكمة))، يقيم رجال القضاء حفلة ترفيه العوام الهاتفين. في هذه المناطق النفسية الجامحة، كان ويلز يشعر بالألفة. فالكرنفال كان يتيح له أن ينسى مطامحه الباهظة، وأن يستسلم لإغراء راقصي اللامبادا أولئك. إن فاوست الذي يصرّ على صنع عالم يتصف بالكمال (وإن أخفق مسعاه، يفضّل أن يدمّره) يخلي السبيل لفولستاف الذي يريد فقط أن يأكل، وأن يشرب، وأن يعاشر النساء، ثم يأوي إلى فراشه.

الفصل العاشر

السيد الشـاعر

يقول كين لصاحب المصرف ثاتشر: إنه يطمح إلى أن يصبح ((كل ما تكره)). ويحتال فولستاف على القانون حين يتزلّف إلى قاضٍ لكي يقرضه ألف جنيه لن تُستردّ أبداً. وفي الحفلة الراقصة في ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يقول جورج ساخراً: ((محامون، أصحاب مصارف! ما الذي يجنونه من الدنيا؟)) يخبر لوسي أنه ينوي أن يقتني يختاً، ثم يجتذبها إلى الرقص. إن الذي لم يقبل سلطة المنظّمين الماليين، والماحكين القانونيين، عرّف نفسه بأنه فنان - عنيد وغير عملي وغالٍ، ولا يلبّي إلا ما تمليه عليه مخيلته. وهذه الهوية الجديدة أعلنها في ((سيدة من شنغهاي)) سنة ١٩٤٦. إن الحبكة لا تقتضي من أوهارا إلا أن يكون بحّاراً بسيطاً يخدعه السفهاء المقيمون على اليابسة. ومع ذلك، فإن ويلز جعله كاتباً. وصديقه الشائب غولدي يسخر من لهجته المتحمسة، ويقول: إنه ((يتوهم))، والخادمة بيسي تلقّبه بـ ((السيد الشاعر)).

ينهمك أوهارا في طبع رواية على الآلة الكاتبة، وهو منتظر في مكتب التشغيل في نيويورك للحصول على يوم عمل. وبدا ويلز كأنه غير مقتنع تماماً بأن أوهارا مؤهل للحرفة، فحمل المحامي السديد الرأي بانيستر على الارتياب به. يقول بانيستر: إن أوهارا قد طاف بالعالم كثيراً لاكتشاف ما يمكن اكتشافه عنه. و وجّه ويلز الإهانة إلى نفسه. أقنع شركة كولومبيا بأن تموّل فيلم ((سيدة من شنغهاي)) لأنه احتاج إلى دفع الديون المتراكمة من إخراج ((حول العالم)).

وإليزا، زوجة بانيستر، تخبر أوهارا أيضاً أنه ليس عنده ((معرفة بالعالم)). فيجيب: ((إنني أسعى إلى استكمال ثقافتي منذ مدة)). ولكن سذاجته تجعله عاجزاً عن قراءة السمات الخاصة للناس، واستنتاج دوافعهم، وهو ما ينبغي أن يتعلمه الروائي. وحين يهمّ بالمغادرة، يتهمه بانيستر بافتقاره إلى ((حس المغامرة)). كيف يمكنك أن تكتب رواية إن لم يكن عندك قدرة على حبك الأحداث، وعلى اختراعها؟ إن كل واحد في ((سيدة من شنغهاي)) قادر على ذلك إلا أوهارا الفاضح الأخطاء.

وأن يكون شاعراً أمر معقول بعض الشيء، مع أن محتوى رسالته قديم. فهو شاعر رومانسي ينير الواقع بالمثالية الرؤيوية. لقد قدّس الرومانسيون الخيال باعتباره قوة خلاّقة مثل الله. والشاعر يحتاج إلى عروس شعر، إلى إلهة خاصة تأتي عند استدعائها، رمز تطلعات الخيال الروحية، ورغباته الجسدية. إن فاوستوس يناشد الشيطان أن يستعيد له هيلن طروادة.. و أوهارا، الأقل تدقيقاً في الاختيار، يقرر أن يعبد المرأة التي يلتقيها في الحديقة المركزية. وبعد إنقاذ إلزا من مهاجميها، يسميها الأميرة روزالي قارناً إياها بالسيدات الملهمات للحب العفيف. ترضى بأن يكون ((فارسها الجوّال)). وبما أن أوهارا يدرك خطأه الأخلاقي، فهو يقول: ((لقد رأيتها ذات مرة - رأيتها ذات مرة - ومرّ بعض الوقت قبل أن أنتبه للأمر.))

لقد شخّص الرومانسيون الخيال كامرأة، وبذلك جعلوه خارج سيطرة العقل. أصبحت عروس الشعر سيدة قاسية مدمرة، مثل ((سيدة)) كيتس ((التي لا ترحم))، أو فينوس بودلير المتعلقة بضحيتها، أو سالامبو فلوبير الشبقة، موضوع الأوبرا التي يطلب كين أن تُعمل من أجل سوزان. وفي ١٩٤٨، وهي السنة التي عُرض فيها فيلم ((سيدة من شنغهاي))، نشر روبرت جريفز ((الإلهة البيضاء))، وهو عرض تاريخي للأسطورة الشعرية أكّد فيه أن ((وظيفة الشعر هي ابتهال ديني إلى عروس الشعر)) التي يستثير حضورها ((مزيجاً من النشوة

والفزع)). وهذا الكتاب أصبح أساس إعجاب ويلز بالشاعر جريفز الذي وصفه بأنه ((أعظم الشعراء الأحياء))، وحين سمّى في ١٩٦٧ المعاصرين الذين يودّ أن يلتقيهم، ذكر اسمه قبل شو إن لاي والبابا جون الثالث عشر. لم يكن قد قرأ ((الإلهة الخضراء)) عندما كتب ((سيدة من شنغهاي))، إلا أنه كان مطلعاً على موضوع جريفز من خلال كتاب وليام أرشر ((الإلهة الخضراء)) الذي أخرجه ومثّل فيه سنة ١٩٣٩. في هذه الميلودراما، تضطر طائرة إلى الهبوط في معبد من معابد هيمالايا يُجلّ إلهة متعطشة للدماء ((لُوّن)) تمثالها ((المنفّر المظهر باللون الأخضر الداكن)). وحول مذبحها الذي يشبه مذبح هيكيت في مسرحية ((ماكبث)) التي قدمها ويلز في هارلم، تتبعثر رؤوس ذبائح قطعت تواً، و تلوّح هي للمتطفلين. بستة أذرع. يقول أحد المسافرين: ((يمكنها أن تمنحك عناقاً رائعاً))، فيقول صديقه: ((ولكنك لن ترغب في عناق آخر)).

ولما قرأ ويلز فانتازيا جريفز الشعرية الأسطورية، أصبح استغناؤه عنها غير ممكن، وتحمس لفرضها على أصدقائه وزملائه. لقد ساعده كتاب ((الإلهة البيضاء)) في فهم نفسه: أوحى له تحليل الأسطورة أن انهياره جزء لا بد منه من الدورة، مثل السنة في دورة الفصول الشكسبيرية. إن جريفز يرى أن الإلهة البيضاء، إلهة الحياة في الموت، والموت في الحياة، تحيا إلى الأبد، مثل الأرض التي لا تنضب خصوبتها، ومن يخدمها قد يهلك، ولكنها سوف تعيده إلى الحياة مثلما ينبعث الربيع من الشتاء. يوضّح جريفز أن الكرنفال مناسبة دينية وليس تمرداً سياسياً، كما يراه باختين. كان للرومان عيد هو عيد الإله ساتورن saturnalia الذي يقصفون فيه ويعربدون، وكذلك ((خلال عيد الميلاد في إنكلترا القديمة، كان الناس يتخلون مؤقتاً عن جميع القيود الاجتماعية)) ممكّنين ساتورن - على حد تعبير جريفز - من العودة في استخفاء ليكون ((سيد الفوضى))، وقائداً للمرح الصاخب. والعبادة الشعبية لمريم العذراء المتحولة إلى ماريان، عذراء روبن هود، تزوّد الإله بعروس من عرائس الغابات، بـ ((سيدة الفوضى)). إن جريفز، يحنّ،

مثل ويلز في أحلام يقظته عن فولستاف، إلى الطقوس الريفية في إنكلترا سعيدة متخيلة، إلى احتفالاتها في الأول من أيار، إلى سنديانها الأبدي، إلى كعكها وجعتها، وتجمعات ساحراتها.

ومع أن ويلز قد تعاطف مع هذه الجوانب من ((الإلهة البيضاء))، فإنه لم يستطيع أن يقبل مقالة جريفز التي يحسم فيها أمر سيادة المرأة. إن جريفز قد طالب الفنان أن يثبت ولاءه للإلهة بالتطوع بأن يكون ضحيتها. وفي ملاحظة أخيرة أضافها إلى الكتاب في ١٩٦٠، قضى بأن ((على كل شاعر أن يموت بمعنى ما من أجل إلهته التي يعبدها)). ولم يكن ويلز مستعداً لهذه التضحية التي يقوم بها المتيّمون. في ١٩٦٧، سأله تيتان أن يختار نموذجاً لسلوك الرجل مع النساء، فأجاب ويلز: ((روبرت جريفز. وبكلمات أخرى، عبادة تامة))، ولكنه لم يلبث أن أضاف: ((إن سلوكي أقل مما ينبغي)). إن نساء ويلز قاتلات، سواء أوافق عابدوهن على الموت من أجلهن أم لا. في سيناريو ((المحاكمة))، اخترع شخصية لا تظهر في رواية كافكار، وهذه الشخصية هي عالمة تُعنى بالحاسوب في كتب ك. وتوصف بأنها ((النموذج الأصلي للكاهنة التي تسرن أحد أسرار العصر الألفي السعيد)). أدت الدور كاتينا باكسينو، مع أن مشهدها قد حُذف قبل عرض الفيلم. إن ك يسمّي الحاسوب: ((الشيء الذكي))، وهي تسمية تدل على جهله، ثم يشير إليه بالضمير ((هي)): يرى الرجل أن قدرته على الإبداع قوة مؤنثة، لذلك فهو يخشاها، مثل الشاعر في ((قبلاي خان)) عندما ينكفئ عن الفتاة ذات القانون. إن عم ك يسأله إن كان الضمير الذي يستخدمه يدلّ على محبة، فيقول: ((أكثر من ذلك)). يقدّر عمه بالحدس: ((أهو حب، خوف؟)) ثم يتابع وكأنه يتراجع خوفاً من إلهة أرشر الخضراء، ويحذر: ((إذا كانت امرأة، فعليّ أن أحترس)). هذه الأنثى آلة ذاتية الحركة، وجسدها من فولاذ بارد لا يصدأ. وهناك امرأة أخرى من النساء اللواتي يزعجن ك المرتعش الغامض من الناحية الجنسية، وهذه المرأة كائن غريب، متحولة منتمية إلى جنس هجين. تظهر

ممرضة المحامي (رومي شنايدر) أصابعها المتلاصقة وهي تغري ك. يقول وهو يُربّت كفها: ((إنها خف صغير جميل)).

جادل جريفز أن الرجل ليس أكثر من شبه إله، أما المرأة فهي إلهية والحرب بين الجنسين تبدأ من هذا التباين. لقد اعتقد جريفز أن ((المرأة تعبد الطفل، لا الرجل الناضج)). و ويلز الطفل المدهش قد تلقى هذه العبادة من أمه. إن الطفل يصغر في عين المرأة حين يصبح رجلاً، لذلك عليه أن يعتمد على الأنانية لكي يعوّض هذه الخسارة. وبحسب نظرية جريفز، فإن ((الرجل يحسدها، ويحدّث نفسه بالكمال، وبذلك يوقع نفسه في البؤس، لأنه إذا كان هو إلهياً، فهي ليست حتى شبه إلهة - إنها مجرد حورية، و حبه لها يصير إلى ازدراء وكراهية.)) وهذا الانقلاب يتردد في مقطع من حوار يُسمع بالمصادفة في مدينة أكابولكو المكسيكية في ((سيدة من شنغهاي))، حين يقول راقص محترف لإحدى المترددات عليه: تدفعين لي طبعاً)). وفي نهاية الفيلم، يترك أوهارا إلزا المنبطحة على أرض الغرفة تواجه حتفها. ومن الآن فصاعداً، سيركّز الشاعر على أن يكون مجرد بحّار.

في ١٩٥٠، اعتبر ويلز الممثل الفيكتوري وليام شارلز ماكريدي الذي ضحك منه ضحكَ محبٍّ، اعتبره ((فناناً تواقاً صادق العاطفة)) وقال: إنه ((شاعر على كل حال، شاعر حقيقي))، رغم أسلوبه صاخب. كان الشاعر في نظر ويلز كائن كيشوتي يحسن الظن في العالم دائماً أكثر مما يستحق. وبرهن أن أوهارا قد مثّل ((وجهة نظر الفارس))، فإذا كان النضج والبدانة قد حوّلا هملت إلى فولستاف، فإن أوهارا قد يصبح عندما يشيخ راوي قصة إزاك دينيس ((الفارس الهرم)) التي تضمّها مجموعة ((سبع حكايات قوطية)). (خطط ويلز لأفلمة هذه القصة في ١٩٥٣ كجزء من تأليف عنوانه ((باريس في الليل))، وقبل وفاته بقليل في ١٩٨٥، أعدّ عرضاً يؤديه ممثل واحد لـ UCLA كان ينوي أن يؤدي فيه بعض الحيل السحرية، ويقدم ((يوليوس قيصر)) مختصرةً - يهمل بروتس الذي يذكّره بأيام شبابه - ويقرأ ((الفارس الهرم)).) إن بطل دينيس يقع وهو

شاب في حب ((شقراء، أجمل من رأيت في حياتي))، ويبّجلها مثلما يبّجل وصيفٌ سيدتَه. ولكنه يقتنع أن عشيقته ساحرة، فيشبهها بالأخوات الغريبات في ((ماكبث)). ينعكس الدوْرانِ، فتصبح هي عطيل المتسلط، ويغدو هو ديدمونا الذليلة. وبغية الشفاء من الإعاقة الجنسية، يمارس الجنس مع بغيّ، مع أنه عندما يجردها من ملابسها تحولها مثاليته إلى ((مثال للمرأة)). وهذا المشهد فتن ويلز، إذ ذكرّه بالجهد الممتع الذي تطلبه تجريد دولوريس ديل ريو من ملابسها الداخلية الشفيفة قبل أن يجامعها. والزمن الذي يعتمد عليه أوهارا عندما يقول: إنه سيحاول نسيان سيدته التي من شنغهاي، ينتقم من خليلته في قصة دينيس. يراها الفارس الهرم في الأوبرا في وقت لاحق وقد اكتهلت وفقدت جمالها. الممات ألطف بالبغيّ، فالموت يجمّلها، أو ربما يجمّلها: يعثر الفارس على ما يعتقد أنه جمجمتها، جمجمة فارغة ونظيفة ومهيبة مثل مثال أفلاطوني، ((عظّمُها أبيض صقيل.. بالغ النقاء)).

زعم جريفز في مقدمة ((الإلهة البيضاء)) أن الانصياع لأوامر عروس الشعر قد يساعد على إنقاذ عالم ((دمّرته تجارب الفلسفة والعلم والصناعة)). فنحن اليوم، كما قال جريفر، يحكمنا ((الثالوث غير المقدس: بلوتو إلى الثروة، وأبولو إله العلم، وميركيوري إله اللصوص)). كان ويلز قد حاول على الأقل أن يردّ بتهكم متوتر إلى ميركيوري بعض قدراته السحرية التي فقدها. ولكن إله الشمس المنتقم الجديد يدبّر دماراً للأرض: ينبّه جريفر إلى أن ((أبولو يستخدم القنبلة الذرية كأنها صاعقة)). لقد تباهى الرئيس ترومان بعد هيروشيما بأن القنبلة قد كانت ساطعة وسامّة أكثر من الشمس. إن تلك الكارثة الوشيكة تلقي بظلها على ((سيدة من شنغهاي))، والشخصيات تسير في شمس مدينة أكابولكو اللافحة. وأوهارا يقرّ بأن العالم الذي ابتدأ سوف يتوقف ذات يوم. ويأمل غريسبي أن ينجو من الكارثة النووية باتخاذ هوية جديدة عن طريق التقمص، ولذلك فهو يدفع مالاً لأوهارا لكي يقتله.

عزا جريفز المسؤولية مرة أخرى إلى غناء أورفينوس الذي هو المنبع الأسطوري للشعر. ويؤكد أن ((إلهة القمر)) هي التي ألهمت أورفيوس ((لا إله الشمس)). ويضيف بعد ذلك أن ((الشعر قد بدأ في العصر الأمومي، وهو يستمد سحره من القمر لا من الشمس)). وفي فيلم ((دون كيشوت))، يحمل ويلز البطلَ المخبولَ على الاقتباس من جريفز عندما يخاطب القمر بوصفه ((معبد الشعر)). إن إلزا في ((سيدة من شنغهاي)) هي امرأة قمرية تتلألأ في ظلمة الحديقة المركزية وهي تمتطي عربة تبدو مضاءة من الأعلى بضوء بارد. والنزهة التي تطلبها على الشاطئ يغمرها ضوء القمر. وفي أكابولكو تبقى محجوبة خلال النهار، وتحث غريسبي على أن يسأل أوهارا أين هي. و يعد الظلام تظهر في ملابس بيضاء، وتندفع على طول منحدر كأنها تعبر سماء الليل المتألقة. ثم إنها تنزل إلى المدينة البائسة الصاخبة. ولكنها إلهة زائفة على الرغم من لمعانها القمري. وفي التوزيع العلمي الجديد، خُفِّض القمر - ((أحد رموز الشعر الأولى سابقاً))، كما قال جريفز - وآل أمره إلى ((تابع خامد للأرض)). وفي ١٩٥٧، تذمر ت.هـ.وايت، و هو شاعر رومانسي آخر أثير عند ويلز، من العقوق الذي يقسم به إطلاق صواريخ إلى القمر، وقال: إن سوف يساعد صناعة المحركات)). وبعد أن نُصب العلم الأمريكي على سطح القمر في ١٩٦٩، ردّد ويلز هذا الرثاء للفضاء المدنّس. ولما تحدث إلى جمهور أحد المعاهد، قال: إنه ((كان جاداً للغاية فيما يتعلق بالفضاء))، وأعرب عن اعتقاده بأن ((روبرت جريفز كان محقاً... وأن أخطر تجديف حدث منذ أن قطع الاسكندر عقدة غورديوس (زعموا أنه لن يحلها إلا حاكم آسيا المقبل) كان هبوطنا على القمر)). والفكرة ذاتها عزاها ويلز إلى دون كيشوت. ففي فيلمه، يصاب كيشوت بانهيار عصبي بعد إخفاق بحثه، فيحاول سانشو أن يلمّ شعثه، فيصف له تقارير التلفزيون عن بعثةٍ إلى القمر، ولكن كيشوت يجيب: ((القمر ميت)). وفيما بعد يستعيد ثقته، ويقوم هو بالرحلة إلى القمر، حيث يأمل أن يجد هناك مجالاً للفارس الباحث عن مغامرات. وتلك الرحلة ليست هجمة استعمارية، بل عملاً من أعمال التأمل الشعري.

صرح ويلز أنه قد رغب في ((استخدام الكاميرا السينمائية كوسيلة للشعر)). ولكن الشعر، مثل الفروسية، لا مكان له (كما قال جريفز) في مجتمع ((تكيّف مع آلة الصناعة)) ولم تعد ((تحكمه الدورة الزراعية القديمة)). إن جنون دون كيشوت الرؤيوي كان يعني في نظر جريفز أن الشاعر يواجه ((فشلاً ذريعاً في التوافق مع العالم المعاصر)). وفي ((سيدة من شنغهاي))، تفسد إلزا أوهارا المخلص كلفروسية باقتراح تسوية مع العالم الرديء. فهي تنصحه قائلة: ((تصالح معه، تعامل معه، اسعَ إلى وفاق)). وتتساءل إن كان عليها أن ((تعمل غسّالة كي تعيله)): شغلٌ مستبعد بالنسبة إلى ريتا هيوارث التي فرّت، بعد أن طلّقت ويلز، مع عشيقها علي خان. ومع ذلك فإن جريفز قد احتذى حذو كيشوت، فألّف كتابه في قرية ((نائية غير ممكنة)) في جبال ماجوركا، حيث عاش عيشة ((راعٍ رومانسي)). وفي ١٩٦٤، أقام ويلز أيضاً في إسبانيا التي جعلها تخلّفُها الاقتصادي، وسياستها المحافظة، ملجأه من الحداثة.

إن أبطاله السابقين قد كانوا رجالاً منحتهم التقنية سلطة: فاوست العالم، وخطباء مكبرات الصوت في ((قيصر)) و ((المهد سوف يهتز))، وكين صاحب وسائل الإعلام، والآن لم يعد يتوهم العظمة مثل كورتز، بل أصبح مشغولاً بالهزيمة النبيلة التي ألحقها به رفضه التضحية بالمُثُل العليا. في أوبرا ماسنيه Massenet ((دون كيشوت))، يعتبره أحد منقصيه مجنوناً، وتوافق دولسينا على أنه مجنون، غير أنها تدعوه ((مجنوناً سامياً)). (وحين ناقش ويلز أوهارا في ١٩٦١، زعم أن البحّار الساذج قد كان أرستقراطياً بالفطرة، ونسقه الأخلاقي ((يتوافق مع الأفكار الأوروبية القديمة بالذات))، ثم ربط ربطاً مؤثراً بين كونه ((شاعراً وضحية)) في آن معاً. كان ويلز قد شرع في تشكيل أسطورة جديدة لنفسه. لم يكن فاشلاً كل الفشل كشهيد، ربما كان أحمق، ولكنه كان ورعاً على الأقل.

إن الشاعر الرومانسي في القرن العشرين يتولّى مسؤولية مقلقة. يجب أن يحمي الأرض المخرّبة، والآلهة المهانة التي عاشت فيها أو عليها ذات يوم.

وجريفز الذي أعلن أن الشعر عصي على ((التحليل العلمي))، قال:إنه ((متجذر في السحر))، واحتج على الإنسان العصري الملحد الذي يعتبر ((السحر عملاً شائناً)). كان ويلز ساحراً أيضاً، مع أنه كان يشارك الناس ارتيابهم في شعوذته المبتذلة الخادعة ـ كان أكثر تناقضاً من جريفز. وعلى خلاف جريفز، كان ضميره السياسي يقلقه أيضاً. لم يكن جريفز يتردد في مدح ((الارتداد الروحي)) ـ عودة إلى طرائق التفكير المبهمة، غير العقلانية السابقة للعلم ـ كسبيل إلى الشعر ((قوي السحر)). وهذا كان استفزازاً في سنة١٩٤٨، بما أن النازيين الذين استخدموا الرقى والعلامات الخفيّة وتقاليد التأسّل الألمانية، قد طوروا سياسيات شعرية أسطورية أحدثت ارتداداً اجتماعياً ونفسياً. كان ويلز أكثر إدراكاً وأكثر انتقاداً لنفسه حين قال في ١٩٥٠، خلال عرض مقتطف من مسرحية فاوست في باريس: إن النجاح الذي حققه فيلم ((ماكبث)) في ألمانيا قد أزعجه، فذلك النجاح ((لا أعدّه ثناء... ربما انجذب الناس إلى وحشية العصر الوسيط التي يعالجها الفيلم)).

إن الشاعر الرومانسي العصري الذي يتبرأ من التقدم العلمي، يركز على القصص المتكررة الخالدة: فصول الطبيعة، أو تلك الأطوار المتوالية للتمتع بالحياة وتلاشيها، والتي عثر عليها ويلز عند شكسبير. يعلن الساحر في ((رحلة إلى الخوف)) ـ برنامجُ ملهاهُ هو أحدُ إضافات ويلز إلى حبكة إريك أمبلر ـ عن ((معجزة سماوية قديمة)). يقول جوزيف كوتن وهو يخرج من النعش المسمّر الغطاء: ((كانت حيلة بارعة)). إن كوتن المندهش من حيواته المتسلسلة، يشبه أحد الآلهة في الأساطير التي يبحثها جريفز في ((الإلهة البيضاء)): إله لا يموت ولا يمكن قتله أيضاً. وكما يفعل هاكي، فإن ويلز يفسّر السرَّ في أول الفيلم ـ روايةً أكمل وأبلغ للكلام الذي كتبه أمبلر للشخصية. بعد صمت واجم،ينهض، ويجتاز الغرفة، ويوقف شفرة مورس، ثم يطلب الإصغاء إليه.يصيح:سيأتي الربيع، والشتاء الروسي سوف ينقضي.)) إن الأسطول الروسي يشلّ الشتاء حركته،

وسفنه محتجزة في الميناء، وعاجزة على مقاتلة النازيين، وتاجر الأسلحة كوتن سوف يزود الروس بمدافع جديدة وطُربيدات. وإن قُدِّر له أن يقتل، فإن الربيع لن يكون ولادة جديدة.

إن هذه العبادة الأرضية بما فيها من طقوس تضحية، ومعجزات نسغ الأرض، يُشارُ إليها طيلة ((رحلة إلى الخوف)). فالموت الذي يعتقد البطل أنه ماضٍ إليه مخذولاً لا ينبغي له أن يخشاه، فالتضحية يتبين أنه شخصية كوميدية مرنة تبرأ من الفناء. وإذا استثنينا العبارة الاستهلالية عن الفصول، فإن ويلز الذي كتب السيناريو مع كوتن، قد حصر الأسطورة في النص الفرعي. وفي رواية أمبلر، على كل حال، يوضحها بالتفصيل الجاسوس الألماني هولر (يسمى في الفيلم مويلر). يتخذ وقفة عالم آثار، وقفة باحث تبنّى عبادة تلك الآلهة التيوتونية الوثنية المتعطشة إلى الدماء، والتي سحبت المسيحية اعترافها بها. لقد ازدرى النازيون رحمة دين الخلاص الجديد وخنوعه، وآثروا عليه ما دعاه شبنجلر، واستشهد به هولر، ((القوة الكلية المظلمة)). يزعم هواء أنه عائد من أرض المعركة، ويعدد المحاضرات التي حفظها عن ظهر قلب من كتاب شبنجلر ((هيكل الآلهة السومرية)). احتفظ ويلز بالكتاب. وسمع هولر أنه يخفي مسدسه وراءه، كما أنه تذكر نظرية الكتاب، واستبقاه للدراسة في فيلمين لا حقين. لعل قيام كوتن من التابوت كان إثباتاً للفرضية الأولى من فرضيات هولر، والتي يعيد صياغتها جريفز فيما بعد في ((الإلهة البيضاء)). يقول هولر في الرواية: ((البكاء على تموز كان دائماً محور ديانات ما قبل التاريخ ـ عبادة الإله الميت القائم من القبر. إن تموز، و أوزيريس، وأدونيس هم الإله السومري ذاته عند ثلاثة أعراق مختلفة)). والآن يُدّعى ذلك الإله الذي يلتمع ندى البراءة الأمريكية عليه هوارد غراهام، ويجسده كوتن.

في الرواية، يتوقف المركب في أثينا، وهذه الحادثة لا وقت لها في الفيلم. وهذا المرفأ الذي تتوقف فيه السفن فترة قصيرة يتيح لهولر فرصة تلخيص

أسطورة سبنجلر التاريخية التي تصف الانتقال من هدوء الكلاسيكية وتوازنها إلى كفاح الرومانسية وتوترها. يتذكر زياراته للبارثينوت أيام الشباب، ويتفجع على رؤية العالم المتضمنة في تناسق البناء، والتي افتقدها الإنسان الغربي: ((الإله الفائق في الشكل قد حل محلّه إله فائق القوة... وفكرة القدر التي ترمز إليها الأعمدة الدورية Doric لا يتفهمها أبناء فاوست)). ولا شك في أن هذا الكلام قد أثّر في نفس ويلز - هو نفسه ابن فاوست الذي يتلاشى شكله باستمرار ولكن قوته لا تُنكر. يتوقف هولر فجأة عندما يشاهد القاتل المأجور بانات يركب السفينة، وبانات يمثل تحرره من وخز الضمير أحد جوانب ميراث فاوست. وفي حديث حذفه ويلز، يعبر هاكي عن رأيه الخاص في بانات. يقول عن مثل هؤلاء القتلة المتعصبين المرتزقة: ((إنهم منحرفون، وعندهم فكرة ثابتة عن الأب الذي لا يعتبرونه إلهاً فحلاً، بل يطابقون بينه وبين عُنّتهم. وحين يقتلون، إنما يقتلون ضعفهم)). و ويلز الذي كان رجل أفكار قد أضاف هذه الفكرة إلى مجموعته، وهي توضح عدداً من شخصياته. لقد جعل إياغو عنّيناً غيوراً، ويعاني بانيستر في ((سيدة من شنغهاي)) - الشاذ جنسياً في رواية شيرود كنج - المعاناة ذاتها: تنتفض إفريت سلون باشمئزاز كلما ذُكر الجماع. ربما أثبت ويلز حقيقة افتراض هاكي بالحكم الموت على والده في القصص التي رواها عنه، ولكنه أخفى نشاطاته بتقديم نفسه دائماً كأقوى الآلهة فحولة. إن هاكي فاسق، وكين وأركادين لهما حريم، وحتى عطيل يُشاهَد عند وصوله إلى قبرص داخلاً على ديدمونا. وثمة خيلاء مؤثرة ويمكن غفرانها في ذلك. إن ويلز لم يفلح في أن يكون عاشقاً مقنعاً على الرغم من علاقاته غير الشرعية. كانت خصوبته فكرية لا جسدية - وهذا ما يدعو أكثر إلى الانجذاب إلى وصف جريفز دور الشاعر كساحر معتمدٍ على ((قوى الآلهة)).

وبعد ١٩٤٢، لم تسنح أي فرصة لويلز لإخراج فيلم آخر حتى إخراج ((الغريب)) في ١٩٤٦. وبعد بضعة أشهر، صنع ((سيدة من شنغهاي))، ثم

((ماكبث)) في ١٩٤٧. وأعقب ذلك فترة طويلة موّل في نهايتها ((عطيل)). وأخذ يفّرق بين الأعمال التجارية والمشاريع الشخصية معتمداً على الأولى في تمويل الثانية. ولأن فيلم ((الغريب)) قد عُمل للتأجير، فقد كان يحطّ من شأنه دائماً باعتباره ((أردأ أفلامه))، مصراً على القول:((لا شيء مني في هذا الفيلم)). ولكن كيف أمكن أن يسقط ويلز نفسه، وهو الذي أخرجه كالعادة، ومثّل فيه، وكتب قسماً من السيناريو؟

إن هذا الإنكار غير جدير بالثقة شأن تستّر فرانز كندلر، مهندس الإبادة النازي الذي ينجو من العدالة، ويعلّم في مدرسة في مدينة كونيكْتكت الوديعة منتحلاً اسم شارلز رانكن، ويتباهى أمام زميله السابق ميناليك بأنه قد أتلف في ألمانيا وبولندا كل الأوراق التي تحدد هويته. كان ويلز نفسه يقلد حيلة كندلر. فحرصاً منه على التخلص مما عُرف به من إزعاج وإفراط، أراد أن يظهر للمخرج سام شبيجل أنه مواطن صالح، وقادر على صنع عمل تقليدي قابل للبيع. أثنى جيمز آجي في حقد على فيلم ((الغريب)) لانعدام الادعاء فيه، واعتبر ذلك دليلاً على أن ويلز قد أدرك الآن أنه ((لم يكن ولن يكون عبقرياً)). و لكن تستّر كندلر الدقيق ينكشف، كما ينكشف تستّر ويلز. فرغم كل شيء، فإن الشاعر لم يوافق على أن يكون مبتذلاً في ((الغريب))، إذ أن الأساطير المنكتمة في ((رحلة إلى الخوف))، تظهر ثانية هنا، وتُمكّن ويلز من مَسْرحة حربين من الحروب الدينية التي كانت، كما يثبت جريفز، موضوع الشعر الحقيقي: الصراع بين المسيحية والآلهة القبلية الميالة إلى القتال، والتي حلّت محلها، والعداء الضروري بين الشاعر ـ الذي كان، كما قال جريفز، ((كاهناً، وقاضياً، ومقدساً للغاية)) ـ والمجتمع الجبان المتمسك بالقانون، والذي يتظاهر الشاعر بالانتماء إليه. إن كندلر يعلن أن ((البشر ينتظرون المسيح))، ثم يضيف كاشفاً برنامجه الخطر التهكم أن ((المسيح بالنسبة إلى ألمانيا ليس أمير السلام، بل هو بابروساً آخر، هتلر آخر)). ومع ذلك يفلح كندلر الراغب في أن يكون غفلاً ومندمجاً في استرداد

القوى البدائية التي خسرها شاعر جريفز. يتخذ من الكنيسة المحلية مقراً له في أثناء تصليحه ساعة برجها. ينظر من أعلى البرج إلى الشخوص المتناصفة الباحثة عنه في الغابة، فيشبّه نفسه بالإله ((الناظر إلى نمال صغيرة)).

وفي كلامه على إعادة تسليم ألمانيا، يسخر كندلر من رضا الأمريكيين عن أنفسهم، ويقدم هذا التحذير الخبيث. يتحدث عن ((أماكن اجتماع تحت الأرض لا تؤمنون بها))، حيث يحفر النازيون المنبعثون ليلاً، ويصغون إلى فاجز، ويكرمون آلهتهم المقاتلة. ربما كانت تلك المستودعات مخابئ الأسطورة التي أرغمتها العقلانية المعاصرة على الانسحاب. ويضيف كندلر أن ((عالم أحلام ألمانيا يُبعث حياً هنا في الأسفل)). تُبنى الكنيسة بالخشب، وتُطلى بالأبيض، شعار أمريكا المتزمتة. أما الساعة التي يصلحها كندلر فقد استُوردت من سالزبروغ على الحدود الفاصلة بين ألمانيا وفرنسا، وهي تجلب معها معتقدات شيطانية قوطية: ملاك يحمل سيفاً، وشيطان عابس مُسوَّد يدور على البرج عندما تدقّ. إن كندلر الذي يحاول إصلاحها من دون خبرة. يحتال على الزمن مثل ويلز. يدفع في البداية أمريكا المعاصرة إلى الماضي البدائي: في أثناء اختبار الساعة، تجري عقاربها في الاتجاه المعاكس. تقول زوجته الجديدة ماري التي تؤدي دورها لوريتا يونغ: إنها تفضل المدينة كما كانت في الماضي، ((حتى الساعة التي لا تدور))، والسيد بورتر (بيلي هاوس) - كانت المدينة وصاحب مخزن أجهزة متعددة الأغراض، والذي يمثل إجماع المجتمع - يتذمر من تعكير الساعة للأمن: ((إذا بقيت تدق طيلة الليل، كيف سيرتاح الجسم؟ حتى فراخك سوف تغيّر مجثمها كل خمسين دقيقة)). لقد وصف القرنُ الثامن عشر اللهَ بأن صانع ساعات صمَّمَ العالمَ مثل آلية متماسكة الأخلاق يمكن أن تعمل وحدها بلا توقف. وعندها يرتقي كندلر سلماً متقلقلاً غير مدعوم إلى برجع الساعة، يختبر ويلز مرة أخرى قدرة الإنسان على التحول إلى إله بالقرار من عوائقه المهلكة. لقد كان دوماً شيطاناً يغار من المسيح.

إن فيلم ((الغريب)) يحفل بالآلهة التي تتغلب على الموت. يبدأ الفيلم بإطلاق السجين مينايك لكي يرشد المحققين إلى كندلر. تُرك باب زنزانته مفتوحاً، وهو يفسّر ذلك بأن معجزة تتيح له مغادرة قبره. وبعد أن يقتله كندلر يحظى بما يشبه انبعاثاً آخر عندما يشرع كلب ـ يسمّمه كندلر فيما بعد ـ في حفر قبره غير المستكمل. ومينايك يعتقد أنه قد قتل ويلسون، المحقق الذي يحاكمه (إدوارد ج. روبنسون)، مع أنه هو نفسه يبذل جهده كي ينهض من إغماء أصابه بعد اصطدام رأسه بحلقة حديد متدلية في حجرة الرياضة. إن هذه الشخصيات يشرف عليها الشخصيات يشرف عليها إلاها انبعاثٍ آخران محجوبان يشار إلى كل منهما باسم ((العليّ)). وهذا اللفظة يستخدمها مينايك أولاً في أمريكا الجنوبية ككلمة سر ترغم المصور على تزوير بطاقة هوية له. يتململ المصور على ظاناً أن مينايك يقصد الفوهرر الذي قد يكون نجا من الموت الذي أُعلن عنه في أنقاض برلين. والواقع هو أن مينايك يتضرع إلى الإله المسيحي الذي يؤمن به الآن بعد نجاته من حكم الإعدام.

ورغم تنصل ويلز من فيلم ((الغريب))، فقد سُرّ حين ذكّره بوغدانوفيتش بشهد مطوّل ومُجهِد من الناحية التقنية: التكاشف بين كندلر ومينايك في الغابة قد صُوِّر في لقطة متواصلة. يتذكر ويقول: ((لا بد أنني كنت شاباً حتى أقوى على ذلك. كانت، والله، لقطة شاقة ـ كادت تأتي علينا كلينا.)) وقسَمَ ويلز في محلَّه لأن المشهد يدور حول السرّ الشعري المقدس للموت والولادة من جديد. يجري ذلك بالقرب من مقبرة يطوف بها الأولاد والضاحكون وهم يهبطون التل: تتصادم الأجيال أو الفصول المتقابلة. يبدأ اللقاء إذ يحيّ زميلَه الهارب كندلر بازدراء. يمدّ ويلز الطويل ذراعيه، وكونستانتين شيء يقترب صغيراً ومرتبكاً. وفي هذه اللحظة، ينتفي الشك في هوية ((العليّ))، ويوحي الملاك أن ويلز يؤدي دور المسيح المخلص الذي يوشك أن يلمّ شعث الخاطئ المسكين التوّاق إلى الخلاص.

يتبادلان في البداية كلاماً ملتبس التداخل حول السر أو أسطورة الولادة الجديدة. يمدّ كندلر يده وكأنما يريد أن يرفع مينايك، ويقول: ((ظننت ـ)). وسرعان ما يكمل مينايك الجملة: ((أنني شُنقتُ)). إن تجزئة ويلز للحوار يمكّن العبارة من أن تقف وحدها: لقد شُنق، والآن قد عاد ليروي الحكاية. (كان ينبغي أن يظهر الفيلم في البداية عائداً آخر بعد الموت. صوّر الفيلم سلسلة أحداث تسير فيها ماري عبر المقبرة وهي نائمة مثل عروسٍ مصاصة للدماء، وهذه السلسلة حذفها المنتج.) ويستأنف مينايك كلامه موضحاً: ((الآخرون لا أنا. لم يكن من الممكن أن يقف ميت أمامك وجهاً لوجه، يا فرانز)). يقول كندلر: إنه لم يتغير كثيراً على الرغم من عبوره العالم السفلي. اعطِه ملابس يبدُ كما كان قبلاً. ولكن مينايك لا يوافق: ((أنا رجل مختلف عما كنت سابقاً)). وعندما يوافق كندلر: ((أنا أيضاً مختلف))، فإنه لا يشير إلى تغير المعتقد، بل إلى تغير الاسم. وفي وصفه اسمه المستعار للتمويه، يسخر من عقيدتين، روحية ودنيوية. وفي أواخر ذلك النهار ـ يقول بوقاحة شيطانية خافتة الضحكات ـ: إنه سوف يمثّل بين يدي ((كاهن الإنجيل))، ويتزوج ابنة قاضٍ. ويقول ساخراً: إن والد زوجته ((ليبرالي مشهور)) يجلس في المحكمة العليا للولايات المتحدة. يحدث انقلاب يغيّر هويةَ ((العليّ)). لم يأت مينايك طلباً للغفران، وهو يأمل أن ينقذ هذا المخلص الزائف بهدايته إلى المسيحية. إن مينايك يعتقد أن المحقق الذي لاحقه كان ((الشرير))، مع أن أدوارد ج. روبنسون هو برجوازي صغير. شرير ومتطفل ومجتهد، ثم يقول متعجباً: ((كان يدخن الغليون أيضاً)). أنه غير مدرك أن ((الشرير)) هو كندلر الذي أشبه منذ لحظة مخلّصاً معيّناً.

ومع استمرار اللقطة، يعدّل كندلر عن الطريق، ويقود مينايك إلى أشجار البتولا. تتعابعهما الكاميرا محافظةً على زاويتها العالية. يتنبأ كندلر وهما يتمشيان: ((سوف نضرب مرة أخرى)). عندئذ يبوح مينايك بأن ((العلي)) قد حرره، وأرسله كي يؤدي هذه المهمة. يسأل كندلر وقدا استُثير عمن يكون العليّ،

فهو يفترض أيضاً أنه هتلر غير ميت. وحين يجيب مينايك: إنه الله، يضحك ساخراً، ويقول: ((أ أنت، يا كونراد وتدين؟)) تقترب الكاميرا منهما الآن، وتنخفض. يتوقفان. يصف مينايك إعدامه للشيطان في حجرة الرياضة، وكأنما ملاك يحمل هراوة من معدن قد انقضّ على الأرض بغية أداء مهمة: ((ضرب ضرباته من الأعلى. إرادة الله نافذة)). ثم إنه يخرج كتاباً مقدساً ويرفعه، ويكمل عكس الأدوار حين يناشد كندلر أن يعترف بما اقترف من خطايا. يركع مينايك ويجرّ كندلر إلى الصلاة معه عاكساً الحركة التي في بداية الفيلم ـ منذ وقت طويل ـ حين بدا كندلر كأنه يوشك أن يرفع مينايك للعناق والتهدئة. يعانق كندلر مينايك مرة أخرى أثناء تلاوة الصلاة، ولكنه يشدّ على عنقه، ويقع عليه.

إن هذا المشهد هو من مشاهد ويلز الأساسية التي أعاد كتابتها وتمثيلها على الدوام: هورلي مارتنز يسترحم هاري لايم على الدولاب في حديقة بريتر، وستاربك في ((موبي ديك ـ معادة)) يحاول أن يكبح غطرسة آحاب وتجديفه، والكاتب في ((القصة الخالدة)) ينبه السيد كلي إلى أن لا يستطيع أن يراجع الماضي أو يتحكم في المستقبل. لقد احتاج ويلز، كما في تعليقه على الأكاذيب التي قالها في دبلن، إلى التزود بمثل هذه المشكلة التراجيديه المحيّرة، لحظة القرار التي كان يمكن أن توفّر له الأمان والخلاص لو قَبِل أن يتقيد بالقانون، ويخاف الله، أو على الأقل أن ينظم عاداته (وهو ما ادعى أنه فعله في صنع فيلم ((الغريب))). أصغى بانتباه، مثل فاوستوس في مسرحية مارلو، إلى توسلات الملاك الطيب، ثم تغاضى عنها. ونحن نتوقع من البطل التراجيدي ألا يندم، أن يصرّ على بحثه المجنون، و ويلز لم يكلف نفسه أقل من ذلك. ففي ((الغريب)) يعكس العلاقة بين الأرض والسماء في أربع دقائق فقط. وليس هناك أي حذف، لأننا نُحمل على مشاهدة عالم مقلوب أو متفكك من دون تدخل المحررين. إن بورجز الذي أفزعه عنف مخيلة ويلز وغرورها، اعتبر فيلم ((المواطن كين)) غير عقلاني، ولكنه اضطر إلى الاعتراف بأنه كان عملاً من ((أعمال العبقرية ـ

بأكثر معانى تلك الكلمة السيئة ليلية وجرمانية)). والحدة البالغة في أحكامه ترجع إلى أنه كان يكتب في سنة ١٩٤١، في أثناء الحرب العالمية الثانية، وبراعة هذا المشهد المراوغة في ((الغريب)) تثبت أنه على صواب. ولا عجب أن كان أجي حريصاً على أن يُوّدع التشهير بالعبقرية في مثواه الأخير، ومخطئاً في الاعتقاد أن ويلز قد فعل ذلك.

يجلب كندلر ازدراءه للمسيحية إلى نيو إنجلاند حيث تعمّد جميع الرجال على شرف آباء ((العهد القديم)). إن الاسم الأول للقاضي هو آدم، واسم ابنه نوح، واسم بوتر المتطفل العليم (بحسب اللافتة التي على نافذة حانوته، والتي تُلّمحَ في الواجهة عند نهاية الفيلم) هو سليمان. كان ويلز فخوراً بشخصية بوتر، مناقضاً بذلك لا مبالاته المعلنة بفيلم ((الغريب))، وأخبر بوغدانوفيش: ((لقد اخترعتها، ومعظم دورها كُتب في موقع التصوير)). وأصرّ أيضاً على إعطاء الدور للمثل بيلي هاوس، الكوميدي الخامل الجسيم الذي يقلّد الآخرين تقليداً خبيثاً سيء النية، وارتاح عندما تذمر إدوارد ج.روبنسون من اضطراره إلى أداء دور الرجل المستقيم مع هذه الشخصية المفترض أنها ثانوية. ومع أن الفيلم ينبغي أن يكون حول ملاحقة المحقق لكندلر، فإن طاقته الدرامية الحقة تكمن في قطبية كندلر وبوتر اللذين يشبهان إلهين متنافسين.

إن كندلر هو الإله الغريب الفظ القيم في منزله - قبل أن يهيمن على الكنيسة - في عالم أحلام خفي. وبوتر هو الإله المعبود محلياً: الميسّر المسيحي للتجارة، وحانوته هو كنيسته. يتباهى بوتر أولاً بأنه يعرف أهل المدينة جميعاً، ثم يقول: إنه يتولّى إدارتها باعتباره كاتبها. وخلال مطاردة كندلر، يقوم مقام عمدة. إن نافذة حانوته تطل على الشارع، وعلى مبسط يراقب من خلفه بضائعه. والراديو مدارٌ دائماً كي يضمن المؤانسة - كما ينبغي له أن يفعل في رأي يريخت. إن بوتر الجالس إلى جانب مسجلة النقد يتصرف مثل المحرك الذي لا يتحرك. وإذا لزم بذلُ جهدٍ، ضايق مرؤوسه المسنّ السيد بيبودي، و في ظرف آخر، يدير

عالماً مبدؤه الخدمة الذاتية، راضياً بلا مبالاته. إنه يعتقد أنه قد تنبأ بكل الأحداث المحتملة الوقوع، ويلقي على زبائنه شعاراً أصبح نصيحة مقدسة:

جميع حاجاتكم على رفوفنا

وما عليكم إلا أن تنظروا وتخدموا أنفسكم

إن حبه للنفع العام يخفي ازدراء لأولئك الذين يعتمدون عليه في الحصول على أسباب عيشهم. وحين يوافق على تولّي قضية منيايك يعلن: ((أنه لا يتولى أي مسؤولية)). يُطلب من ويلسون أن يسكب قهوته، وعندما يسأل عن مقدار القشطة، يزمجر بوتر زمجرة حاقدة: معظم الناس يتناولونها صرفاً. يُظهر اهتماماً بما يعانيه ويلسون من صداع، فيشير إلى موضع الأسبرين. وحين يلتفت ويلسون يمنة أويسرة، فإن بوتر يغش في لعبة الشطرنج، ويطلب غرامة، وهذا منتهى التعاطف مسيحي.

وكما قال ويلز بعد تلك القراءة للكتاب المقدس في مسرح Gate في دبلن، فإن الله يبدأ في كسب معظم الوقت، ولكن ليس دائماً: أحد الزبائن يغلب بوتر في هذه اللعبة الإجبارية التي يلعبها للتسلية والربح، وهذا الزبون هو كندلر. وبما أن بوتر المحملق مستميت لاستعادة السيطرة، يعرض على منافسه جولة أخيرة تكون نتيجتها مضاعفة الربح أو الخسارة. يصفر كندلر وكأنه شديد الاهتمام بالنتيجة. إنه يبدد الوقت في المخزن حتى يثبت أنه لم يكن في البيت عند موت زوجته الذي خطط له تخطيطاً دقيقاً. وقبل أن ينصرف، يؤدي بعض الحركات الرابحة على الرقعة من دون أن يزعج نفسه بلمس قطع الشطرنج، ويترفع عن جمع السنتات القليلة التي كسبها. ههنا تجري تصفية الحساب الذي يتطلب جلوساً طويلاً وانتباهاً شديداً، وليس في أي صراع بين كندلر و ويلسون. يواجه مجنونٌ مقاتلٌ يتخيل إبادةً ملاّكاً معتّداً بنفسه ليس العالم في نظره إلا بضائع. أيّ من الاثنين أشد إرهاباً؟

إن فيلم ((الغريب)) الذي يعث بالاعتراف الشخصي، يَذْكر عبقرياً شريراً ضُرع به ويلز. وفي حفلة الشاي، يخوض الضيوف اللطفاء اللبقون في الحديث عن مرتكبي جرائم متوالية، ويحاولون أن يتذكروا ((اسم ذلك الفرنسي)). وهم يعنون لاندرو الذي يُغري عدة نساء، ويتزوجهن، ثم يقتلهن على التوالي. كان ويلز قد شرع في التخطيط لفيلم وثائقي عنه عندما أنهى ((المواطن كين)). وحين كان يعمل على ((الغريب))، باع شارلي شابلن الفكرةً، وفي ((السيد فيردو))، يحوّل شابلن هذه الشخصية إلى هجّاء ظريف منتقماً لنفسه من نفاق مجتمع يكافئ مرتكبي الجرائم المتوالية في زمن الحرب بالأوسمة، ولكنه يعدمهم عادة حالما يعمّ السلام.

يشير افتتان ويلز بلاندرو إلى تذبذب مشاعره نحو إلهات جريفز. إن كندلر لا يتوقع الغفران والخلاص الأخلاقي من ماري، فهي تنوي أن تقضي عليه. تتسلق السلم المحطم المتمايل إلى برج الكنيسة وتطلب منه: ((ارفعني!)) وها هي ذي الخدمة التي تقدمها غريتشن إلى فاوست في مسرحية غوته: يتم تخليص روحه عندما تغفر له بعد موتها ظلمَه لها. إن تلك الشفاعة تنعكس ههنا. ينحني كندلر إلى الأسفل عبر فتحة في السقف، ويمسك ذراعها، ثم يسحبها بعيداً عن السلم تاركاً إياها تتأرجح فوق الحفرة. (تجاسرت لوريتا يونغ على السقوط من دون الاستفادة من شبكة أمان.) وبعد أن تُسحب إلى منبسط الدرج، تخبر كندلر أنه قد جاءت لتقتله، وتقول: إنها سعيدة بأن تموت هي أيضاً بما أنها سوف تأخذه معها. تطلق عليه النار من مسدسها وتجرحه، ثم إنها تطلق طلقة التي تُدوّر الساعة، وترسل الملاك كي يطعنه بالسيف. وفي هذا المشهد ترتدي لوريتا يونغ منامة رقيقةً مع معطف فروي فوقها ليقيها من البرد خلال سيرها عبر المقبرة المغطاة بالثلج. إنها إلهة القمر الشاحبة البياض تنزل سخطها المدمر بالرجل الذي عبث بها. وهي تتخذ هويّات أخرى في فلمَي ويلز التاليين ((ماكبث)) و ((سيدة من شنغهاي)). يرى جريفز أن سيبيل (ربة الطبيعة آسيا

الصغرى) وعشتار هما اسمان آخران لإلهة العالم السفلي الإغريقية هيكيت التي تأكل قرابين ساحرات شكسبير. و إلزا القاتلة تسافر على يخت تستولي على دفته في أحد المشاهد، واليخت يدعى سيرسي تكريماً لأنثى أسطورية أخرى مشوّهة ومفترسة.

لقد تحدّى جريفز الراغبين في أن يكونوا شعراء أن ((يتوافقوا مع الإلهة على النحو الذي يختارونه. و ويلز لم يستطيع أن يتوافق مع ذلك المرجع الأمومي إلا بأن يدعوها إلى صراع مميت. كانت عروس الشعر عنده زوجة مستهترة أو صاخبة مثل سوزان الصارخة بكين وهو يخرج متثاقلاً من زانادو. وعندما يقوم كندلر بأول محاولة لخنق ماري في غرفة نومهما توّبخه وكأنها تصدّ عطيل. تصيح: ((اقتلني! ولكن حين تقتلني لا تضع يديك عليّ. إليك هذا، استخدِمه)). ثم تناوله مسعراً. وكين يصفع سوزان على وجهها حتى يسكتها. وحين أفلم ويلز ((عطيل))، ضرب سوزان كلوتير في مشهد شجار، لأنه يئس من استجابة معقولة منها من دون عنف. أسخطه تصنّع كلوتير، فقال مازحاً: من المستحسن تأجيل خنق ديدمونا حتى نهاية التصوير إن تعذر بقاؤها حية حتى التصوير الثاني.

إن ماكبث في فيلمه ألعوبة في أيدي الساحرات، إضافة إلى زوجته التي تتلاعب به، وتطعن في رجولته عندما يندم على جرائمه. رأى جريفز مجموعة الساحرات عند مرجلهن البقبق مشهداً يدل على تقدير شكسبير للإلهة الثلاثية ورقصات الخصوبة التي تؤديها. وبعد أن يأسف جريفز على انتشار الديانة المسيحية الأبوية التي حرمت الإلهة امتيازها، ومعاونيها المقوقئين، يذكر استثناء واحداً: ((كان الساحر الذكر مهيمناً على عبادات بريطانيا القديمة، مع أن هيكيت، أو ملكة الجن، كانت مهيمنة أيضاً في بعض أنحاء اسكتلندا)). ولقد حافظ ويلز على ذكورة الشخصية في مسرحية ((ماكبث)) التي قدمها في هارلم، وجعل هيكيت الذكرية تضبط ساحراته باستخدام سوط مضفور. ويصرح جريفز بكل ثقة بأن روح ((هيكيت الثلاثية... تستحوذ على السيدة ماكبث، وتوحي لها

بقتل الملك دنكان)). ويقول في موضوع آخر، إن هيكيت هي ((إلهة الموت))، ويربطها بالإلهة Maia، والدة ميركيوري، نصير ويلز. إن فكرة القتل التي أوحت بها هي إلهام شعري. وتؤكد السيدة ماكبث أن الجريمة قد اقتُرفت باستخدام إغوائها الجنسي، وهذا ما يجعل ويلز يقدّم جانيت نولان وهي تتراخى وتتمعج على سرير تغطيه جلود الحيوانات. ومع ذلك فإن تفسير ويلز كان احتجاجاً على هذا الاحتكار الأنثوي. لقد رأى نفسه ساحراً ذكرياً، مشعوذاً واسع التجربة، وخبيراً في تغير الهيئات، ونشر الفوضى.

ما كان يقدره تقديراً عالياً هو قدرة الساحر على التنبؤ. ففي ((لمسة الشر))، أقحم أختين غريبتين إحداهما تانيا العرّافة، والأخرى الأبرع منها هي المرأة التي في الدكان، والتي يهاتف فرخاس سوزان المقيمة في الفندق من عندها. إنها عمياء، أحدى عينيها جفنها مزموم ومطبق، والأخرى مفتوحة تدور في محجرها وهي مستغرقة في مص أسنانها. وبما أنها ترتدي مئزراً بلا كمّين، فهي تبدو كالطفلة وكالعجوز في آن معاً. ومثل إحدى إلهات القدر، تصغي إلى تحببه إلى زوجته، وحضورها يربكه فيخفض صوته. إنها ساحرة بيضاء تخجله براءتها. ورغم عماها، فإن لافتة فوق مسجلة النقد تثبت تيقظها. فهي تنظم سلوك زبائنها بالتأثير في وجدانهم. تقول: ((إذا كنت وضيعاً إلى حد تسرق معه عمياء، فتفضل)). إن السيد المتطفل المتدخل بوتر في ((الغريب)) قد حلت محله امرأة ترى سرائر الناس من دون الحاجة إلى استخدام ناظريها.

وكما يرى جريفز، فإن الإلهة لا تتجلى فقط في الشعر، بل في ((أحلام جنون العظمة و أوهامه أيضاً)). وحتى غشية عطيل في فيلم ويلز، والتي اتخذ تسجيلها بالكاميرا طابعاً ذاتياً، قد توصف بأنها رؤيا أُوحي بها: إن جريفز يفسّر نوبة الصرْع بأنها ((نشوة روحية))، دليل على حساسية شعرية حادة. هل يمكن أن تتميّز القصائد من الهذيانات؟ إن ماكبث في فيلم ويلز لا يوحي بذلك. فهو يصرخ أثناء الوليمة: ((انظروا!)) ويشير إلى الشبح. ينطبع ظل سبّابته المترجفة

في ضوء النار على الوجه الخشن المتحجر الذي ثلّمته الشقوق والتجاويف الراشحة مثل قشرة المخ. تتابع الكاميرا الإصبع في بطء حتى يغدو طولها طول عمود قبل أن تصل إلى الشيء المشار إليه. ويبدو الأمر وكأننا في كهف لاسكو، نشاهد الإنسان البدائي - عليه جلود حيوانات مثل ويلز وحاشية متوحّشية المقطّبين - في اللحظة التي صوّر منها أول مرة شيئاً لا يمكن أن يُرى إلا بعين الخيال.

يندفع ماكبث منفتح العينين إلى الخارج لاستشارة ((ساحرات منتصف الليل))، ويصرخ وفوق رأسه يقصف رعد قوطي: ((أنا أستحضرك)). وما يلي ذلك مكافئ سينمائي للمشهد الذي تتقرب فيه خمس ساحرات إلى الإلهة هيكيت في يوم عيد. وتستحضرن مجموعة من ملوك المستقبل، وتتنبأن بأن ماكبث سيبقى آمناً حتى تتحرك غابة برنام، ويأتي رجل لم تلده امرأة ليتحداه. لا تُرى ساحرات في رواية ويلز، على كل حال، وماكبث نفسه لا يقوم بالاستحضار. يبصق في الريح وهو يخطب، ويُسقط برقٌ ظلاً صليب كلتي celtic على جدار الأستوديو للدلالة على تدنيسه للمقدسات. إن ماكبث مبتهج، مثلما كان ويلز دائماً بالقيامة الممكنة. فهو يستحث العاصفة على جعل ((عناصر الطبيعية تتهاوى كلها معاً/ حتى يشمئز الدمار)). وبعد تسخير هذه الطاقة الهائلة، ينجز اغتصاب العرش الذي يرثيه جريفز اعتقاداً منه أن ((إله الرعد قد انتصر)) بصب جام غضبه على الإلهة الثلاثية سدنتها. يخترق السماء لهب متأجج، وكأن ماكبث قد أصابه البرق بارتجاج في المخ، ثم يسكن الجو. وفي لقطة طويلة، يجثم ماكبث - ليس أكبر من الأقزام الصغيرة التي صنعتها الساحرات - في بحيرة ضوء محاطة بالظلام. تسمع من الجو أصوات مغمغمة وصارخة، ولكنها تأتي من داخل رأس مستحضر الأرواح.

تتحرك الكاميرا شيئاً فشيئاً نحو لقطة مقربة، نظرة خاطفة إلى ما يدور في مخيلة ويلز. وبعد أن يستمع ماكبث إلى النبوءات - مجرد أوهام مريحة، وإن تلاها على نفسه - يحدّق في عدسة الكاميرا ويسأل: ((أهذا قولك؟)) فيجيب

صوت أنثوي أجش: ((نعم، يا سيدي، هذا قولي)). إن نص المسرحية يعزو الكلام إلى هيكيت المستترة التي توجه كلامها هنا مباشرة إلى ماكبث بدلاً من استخدام زوجته كقناة (كما يرى جريفز). يتهلل وجهه، وتتسع عيناه، ويبتسم ابتسامة ساذجة مصدّقة. لقد تكلمت عروس الشعر، وحملته على الإيمان بالأوهام المتخيَّلة.

استاجبت هوليود لما تقضيه ديانة جريفز الرومانسية فصنّعت إلهات زواجٍ على خط إنتاجها. ففي ١٩٤٨،أدت أفاجاردنر دور أفروديت التي تهجر قاعدة تمثالها في نافذة دكان في فيلم ((لمسة واحدة من فينيوس))، وفي العام السابق أدت ريتا هيوارث دور تيرپسيكوري، نصيرة الرقص السماوية، في ((النزول إلى الأرض)) و ويلز وريتا هيوارث تزوجا في ١٩٤٣، ولا بد أن ذلك قد أظهر شدة افتتانه الشعري بالإلهة.

كان الاقتران، بالنسبة إليه على الأقل، اتحاداً أسطورياً مثل انتصار فاوست على هيلين طرواة. وهيلين في مسرحية مارلو شيطانة تجامع الرجال في نومهم، وقُبْلتها تنزل اللعنة بفاوست. وفي ((الزمن يعدو))، جعل ويلز الإدانة واضحة في المقطع الذي كتبه لإيرثا كيت، وهي فتاة ناهدة اختيرت لتكون هيلين في مسرحية مدرسية، صاحبت موسيقا دوق إلنغتون غمغمتها: ((بلوى صغيرة جائعة، محكوم عليها في فقاعة، توّاقة إلى أن أكون حرة، أن أكون كل ما ترونه حولي)). وأما بالنسبة إلى غوته، فإن يوم السبت الكلاسيكي - عندما تقترن أجمل نساء الماضي بأذكى رجل حديث - فقد كان يمثّل تصالح الجسد والعقل، والجنوب والشمال، والكلاسيكية والرومانسية. وكان زواج ويلز وهيوارث قد تم في السماء، مثل زواج آرثر ميلر ومارلين مونرو، حيث تُدبَّر مثل هذه الاقترانات النجمية: ثبت أن التساكن على الأرض أصعب. توقع ويلز من هذه العلاقة أن ترتقي بهما إلى فضاء أنقى وأكثر إنسانية، وأعلن أنهما سوف يوقفان مجرى حياتهما. عزم على السفر، وإلقاء كلمات مؤيدة لروز فلت، وأما عملها فلن يكون إلى الرنوّ إليه بإعجاب. لم يسعد الإلهةَ السابقة أن ينتهي أمرها إلى زوجة غنيمة. قالت في نزق

مرة: ((أنا ريتا هيوارث!)) وعاملها ويلز غير المخلص بازدراء زاعماً أنها عصابية مدمنة كحول، ولا تستحق معاملة أفضل. وفي وقت لاحق، دفعه الميل إلى تزيين أسطورته الشخصية إلى اعتبارها مثل هيلين المدمِّرة في مسرحية مارلو، وليست عروس الشعر الذي أضفى عليها غوته طابعاً مثالياً. وطابق بين هيوارث وهيلين القاتلة في سيناريو ((المهد سوف يهتز))، حيث يركز على ((انسدال شعرها الأشقر الضارب إلى حمرة))، والذي يكاد يبلغ الأرض، متذكراً بطلة مارلو الذي أخرج مسرحيته. ثم إنه يواصل كشف هيلين، ويظهر أنها فارغة.

أقام ويلز في ذكرى خطبتهما عرضاً سحرياً ينشرها فيه من الوسط. ولما خشي رئيس شركة كولومبيا هاري كوهن أن تتأذى البضائع الجسدية المتعاقدة معه، طلب من هيوراث أن تنسحب من العمل، فحلّت محلها ديتريتش بعد الليلة الأولى. وفي ١٩٤٦، عمل ويلز مجزرة رمزية أخرى. طلب أن يُقص شعر هيوارث الأسمر المحمّر، ويصبغ باللون الأشقر المبيّض استعداداً لفيلم ((سيدة من شنغهاي)). كان ذلك قراراً عنيفاً جعلها تبدو مثل صورة سالبة عن نفسها. لقد أصبحت الإلهة البيضاء ـ حاقدة، عديمة الشعور، شبحية لا جسدية. وفي نهاية الفيلم، يهرب ويلز من المحكمة التي تتهمه بالقتل، وذلك بالانضمام إلى محلّفين من محكمة أخرى: تظن محلّفة أنه يستمع إلى القضية ذاتها، فيؤخره حديثها المستفيض عن المدّعَى عليها. تقول: ((إن تلك المرأة من الجمال بحيث يصعب أن تسرق كل تلك المجوهرات)). هل الجميلات طيبات بالضرورة؟ لا يعبر ويلز عن أي رأي. و على متن اليخت، تشير إعلان مجلجل في الراديو عن مُنتَج ـ يضمن لشعركِ البريق الذي يروق الرجل ـ إلى أن الجمال مظهر زائف. شأن تجاري. وحتى شلال شعر هيوارث الأحمر المتألق قد جاء من زجاجة عندما جدّده الإستوديو. إن شركة كولومبيا التي أسخطها تدنيس ويلز لنجمتها، أخّرت الفيلم حتى يتم إدخال تلك اللقطات المقرّبة الفاتنة لها. ولما بدأ عرض الفيلم في ١٩٤٨، كان ويلز وهيوارت مطلّقين.

كان ويلز قد صوّر هو نفسه الإشراف على قصة شعر هيوارث الجديدة البسيطة. وفي الفيلم تأخذ ثأرها عن طريق خصاء رمزي. فحين يقدم أوهارا نفسه، يعرض على إلزا آخر سيجارة معه. ورغم زعمها أنها لا تدخن، فإنها تأخذها، وتلفّها - وهي تحدق فيه تحديق المساوية له - في منديل ثم تضعها في محفظتها. إن الرجل يأتمن امرأة على عضوه، فتُعنى به، ثم تغيّبه عن النظر. هل يظهر مرة أخرى؟ وإذا ظهر، كم سيكون قد بقي منه؟ يعثر أوهارا على السيجارة غير المدخنة ناتئة من المنديل: لقد أسقطت إلزا المحفظة عندما جرّها المهاجمون، ولكن ذلك ليس إلا طعماً يُقصد منه إغراؤه بالعودة. وخلال الرحلة البحرية، تطلب منه سيجارة، وتبقيها منتصبة بين أصابعها. ثم تحاول أن تقبّله، فيصفعها، فتسدّ فمها غير المشغول بالسيجارة، فتهتز بين شفتيها، ويظهر وميضها على وجهه.

إن الإلهة تُعطىَ دور شيطانة في ((سيدة من شنغهاي)). وإذا كانت القصة من قصص الفروسية، كما يريدها أوهارا أن تكون، فإن إلزا يتبين أخيراً أنها نظيرة ساحرات الشرق - مثل أرويدا - اللواتي يخدعن ويخبلن المقاتل الصليبي في قصة أريوستو، Orlando Furioso.إن عندها معرض حيوانات مألوفة - كلب أسود مشاكس، أو طائر أبو منجل وتمساح القاطور، والببغاوات الاستوائية الزاعقة، والأفعى الملتوية في المستنقع الذي تقطعه بالزورق إلى موقع النزهة. لعل هذه الحيوانات عشاق الساحرة سيرسي في هيئات أخرى. وفي موضع آخر تكون فينوس مولودة من البحر، وهي تغوص فيه ثانية وغريسبي يراقبها في المنظار المقرّب. وفي سان فرانسيسكو ترمز الحيوانات المائية الرهيبة في الحوض خلفها إلى أفكارها العابثة - أخطبوط لدن المجسّات، وثعابين ملساء، وسمكة مكبَّرة ذات فم مسنن مفتوح. وحين تعانق أوهارا، يتموج ضوء الحوض على وجهه كأنها تغمره بالماء. إن شخصيتها تتصف بالعمومية الأسطورية حقاً. وعندما تتعقب أوهارا إلى تشايناتاون، يصبح وجهها المألوف غريباً فجأة حالما

تبدأ الكلام بالصينية: هل نحن نشاهد نسخة من الفيلم أعيد تسجيلها للتصدير؟ ومع أن إلزا تخبر أوهارا أن أبويها ((روسيّان، من الروس البيض))، فإنها تعلمت الجنس في شنغهاي، حيث التقطت اللغة. وتفسّر فسادها العصيّ على الإصلاح باقتباس مثل صيني يثبت أن ((طبيعة الإنسان أبدية. لذلك فإن مع يتبع طبيعته يحفظ طبيعته الأصلية في نهاية الأمر)). وهذا كفاء حكاية العقرب التي يرويها ويلز في ((السيد أركادين)). إن الحشرة تطيع طبيعتها فتلدغ الضفدع الذي يعبر بها جدولاً، فيغرقان كلاهما. والطبيعة التي تُناقش هنا ليست الطبيعة الإنسانية، بما أن ذلك يتضمن مسؤولية أخلاقية، استعداداً للتعلم والتغير. إن الآلهة تشبه الحيوانات في نظر ويلز: لا يتوقع أن تساعد أنفسها، وهي قد كانت مثله تدفعها الشهوةُ، أو الإكراه الذي حكم به عليه.

وقبل أن تبلى علاقته مع هيوارث، وضع ويلز خططاً للعمل معها من خلال مقبرة العظماء معطياً إياها سلسلة من أدوار المتبئات المتضرعات (يقتلها في كل مرة). ومن بين شقيقات السيدة التي من شنغهاي، واللواتي ناقشنها، كانت كارمن، بطلة بروسبر بيرميه، وسالومة، بطلة أوسكار وايلد. ولما رُفض تعاونهما فيما بعد، قال: إنه يفضل أن تؤدي بوليت غودارد دورَ كارمن، وفيفان لي دورَ سالومة. ولكن هيوارث عملت الفيلمين من دون ويلز، لذلك فإن الشخصيتين قد جرى تحسينهما وتجميلهما على نحو جبان.

إن فيلم ((غراميات كارمن)) الذي أخرجه شارلز فيدور سنة ١٩٤٨، قد استعار رؤية ويلز للشخصية كبغي متحجرة القلب مثل فتيات ريموند شاندلر المستهترات الخطرات، وليس فاتنة أوبرالية. ترمي هيوارث عروساً تحتقر بياضها بالبرتقال، وتحطم إبريق حليب. إنها حاضرة في كل مكان وزمان مثل إلهة، وتتحاشى العشاق بالإبلاغ أنها قد عبرت الحدود إلى البرتغال، أو سافرت إلى جبل طارق. وحين يملّ عاشقها الباسكي خوسيه من حياة اللصوصية، و يتوق

إلى ((العيش مثل سائر الناس))، تسخر من عزمه على الهجرة إلى مزرعة مكسيكية: مثل إلزا التي ترفض غسل الملابس في منزلها، فتقول: ((أنا لم أولد لأزرع الملفوف)). إن خوسيه الذي أدى دوره بعناد جلين فورد، هو أوهارا آخر لا يفلح في مقاومة المغْوية. يحلله أحد أفراد العصابة بأنه ضحية حبه المفرط لذاته: ((لم أعرف في حياتي أشراراً حقاً إلا الذين كانوا مثاليين في البداية. فما يتغذى به الانحلال هو خيبة الأوهام والمثالية والحب)). كانت قواعد الإخراج تقضي بأن يتزوج خوسيه وكارمن مثل ساكنين محترمين من سكان الضواحي. يُنظّم حفل غجري، وتُرسل بعده كارمن من دعواتٍ إلى جميع البغايا والمجرمين الذين تعرفهم، معلنةً أن السينيور والسينيورة ليزارابنجوا سوف يقيمان في الشتاء في كهوف غرناطة. وكما كان يدري ويلز، فإن الشاعر لا ينبغي له أن ينشئ محكمة بالخيال الجامح.

واصلت هيوارث عملها في فيلم ((سالومة)) سنة ١٩٥٣ مع المخرج وليام ديترل. و وضع ويلز خطة بارعة يعدل بها مسرحية وايلد بحيث يكون الصراع بين سالومة ويوحنا المعمدان ـ قتله هيرودوس ليكافئ ابنة زوجته على رقصة البراقع السبعة ـ صراعاً بين الحسية الوثنية والتقشف المسيحي. احتفظ ويلز لنفسه بدورين. ففي دور هيرودوس، كان يريد أن يحبط المسيحية بقتل المبشر الذي يعلن قدومها، إلا أنه كان ينوي أيضاً أن يؤدي دور أوسكار وايلد الذي أحيا الانحطاطُ في نظرة عبادةَ آلهة أقدم وأكثر انحلالاً. وثمة ملاحظة في السيناريو،يحدس فيها أن سالومة ربما كانت أبنة هيرودوس لا ابنة أخته ولا ابنة زوجته: تلميح قاسٍ إلى رقص هيوارث مع والدها المتهم بالسفاح المحرم ولما أخلى ويلز السبيل، تطهّر المشروع. ترقص سالومة الآن أملاً في إنقاذ يوحنا المعمدان، وهذا يبّرئها، وبدلاً من أن تقتل على نحو مفاجئ، تهرب مع جندي روماني يتفق أن مهتدٍ جديد إلى المسيحية. ويُشاهَدان آخر مرة وهما يصغيان بانتباه إلى

موعظة على الجيل في مشهد شامل مثل زجاج نافذة ملوّن في مقبرة Forest Lawn. وحين يرتفع صوت الموسيقا، تومض أسطورة في السماء:((ليست هذه هي النهاية، بل البداية)).

وضع ويلز خاتمة مختلفة كل الاختلاف يجيل فيها بيلاطس وزوجته بروكولا النظر في المدينة من مصطبتهما بعد الحكم على المسيح. يعبق الهواء بالدخان: كان هيرودوس النادم قد أمر بأن يُحرق جسد سالومة أملاً في محو آثار عارها. تدعو بروكولا زوجها إلى النوم بعد أن أرهقه الإشراف على محاكمة ((ذلك الرجل)). يتوقع أن يُستدعى إلى روما، يطارده الدين الثوري الجديد الذي سوف يزعزع استقرار الإمبراطورية، ويخبر زوجته أن مسؤولية الحكم هي أثقل عبء في العالم. تسأله: ((أحقاً هي كذلك؟)) فيبتسم بيلاطس ابتسامة متهكمة، ويكرر العبارة التي استخدمها عندما تتصل من مسؤوليته عن صلب المسيح:((ما هو الحق، يا عزيزتي، رغم كل ما يقال؟)) لم يطلب يقيناً زائفاً، مثل ماكبث في فيلم ويلز عندما يسأل هيكيت أن تؤكد ((قولها)). إن يستسلم للعيش مع الشك، بعد أن توزّعه نظامان. تجيب بروكولا: ((مزيد من الألغاز!)). ثم أنهما يضحكان، وأدخنة من المحرقة تسوّد السماء، كما في زانادو.

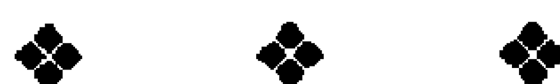
أعلن ويلز، شأن كندلر في ((الغريب))، أن مسيحياً آخر سوف يأتي، وهذا المسيح لن يتمكن من تولي أمر المعالم إلا إذا قضي على دعوة يسوع السلمية الخيرّة. ومع أنه لم يعلم فيلم ((سالومة))، فقد سنحت له الفرصة، عندما أدى دور المخرج في فيلم بازوليني RoGoPaG سنة ١٩٦٢، أن ينظم ذلك القتل المفيد للإله. يصيح و هو يحضرّ أفملة الصلب: ((سمّروا موثورتي و أزيوني على الصلبان)). كان مسيح كندلر البديل فاشياً، وكان يفترض أن يكون بازوليني شيوعياً. ومع ذلك، فإن ويلز لم يكن مهتماً بعقائد الخلاص السياسي. وحين يسأله صحفي في الفيلم عن رأيه في الموت، يجيب: ((أنا كماركسي، لا أفكر فيه

أبداً)). ولعل ذلك قد بدا في نظر بازوليني نوعاً من التصلب، إلا أن ويلز قد سلخ معظم حياته يفكر في الموت. وجعل حتى سالومة تشاركه قدريته الحكيمة المتجهمة. في السيناريو، يتنبأ يوحنا المعمدان بأن الرب سيرسل ناراً لتحرق القصور أورشليم العاجية. وترد سالومة مثل أوهارا في مدينة أكابولكو عندما يتحد الانفجار الذي تنبأ به غريسبي. تقول: ((لكل شيء نهاية، أيها النبي))، ثم تلقي نكتة جديرة بالكاتب وايلد: ((حتى العظات لها نهاية)).

وبعد وقت طويل، حاول ويلز أن يعدّل جنوسة هيوارث. عثر على تحليل لما يعانيه من مرض في قصة إزاك دينيس ((الفارس الهرم)) التي تنتهي باستماع البطل المسلوب العقل إلى أوبرا غلوك ((أورفيوس ويوريديس)) في باريس: وقع في غرام تلك الجمجمة البيضاء المصقولة المنبوشة من الأرض، مثل أورفيوس الذي يفضل أن تكون زوجته يوروبديس ميته ومدفونة. وتبنّى ويلز المدركُ تفاهته كارن بليكسن عروس شعره، إلهة بيضاء مرعبة. سافر إلى كوبنهاجن ليلاقاها، ثم ذُعر قبل اللقاء و ولّى الأدبار. كان الممثلة البديلة الأقل إرعاباً هي أوجا كودار - زميلته الأخيرة، ومساعدته الصادقة التي أعطاها دور بلغرينا حين أفلم قصة دينيسن ((الحالمون)). كان راضياً وهائماً حين بدأ عمله الوثائقي الاعترافي F for Fake بسلسلة أحداث عن كودار، إلا أنه وجد نفسه مرة أخرى يستخدم الأساليب التي كانت قد طبّقها قي حقد على هيوارث في المنزل المجزّع.

يبدأ الفيلم وكودار تُوّقف السير وهي تسير مسرعة في مدينة نيس لابسة ثوباً رقيقاً. نشاهد رؤوس سائقي الدراجات الذين ينظرون إليها نظرات مغرمة، وكل ما يظهره ويلز من كودار في لقطات مقربة هو ساقاها، وأعلى فخذيها، وكَفَلَها. إنها المرأة وليست امرأة، إذا استعرنا التمييز المتحذلق الذي قدّمه الفارس في القصة، لذلك فإن رأسها تقطعه الكاميرا. ينزلق جذعها عبر سلسلة من شاشات التلفزيون، مثل هيوارث التي تكثّرها المرايا، في حين يحمل الرجال

في السيارات الواقفة الكاميرات لالتقاط صور لها وهي تتبثى في مرورها. إن مرآة كودار هنا مزعج للغاية. لذلك فإن ويلز يحملها على التواري في المشهد التالي في مطار أورلي. لا يقطعها نصفين كما فعل مع هيوارث في العرض الذي قدّمه في خيمة. وبما أنه يضطر إلى حشرها في طائرة مزدحمة، فإنه يضعها في صندوق منتصب، ويخفض صفيحة من فولاذ تسحقها سحقاً حسب الظاهر. والمفترض أن يكون هذا الإغلاق المحكم مؤقتاً، غير أن ويلز لا يستردها من حجرة القتل السحري هذه. يقول:((سوف نهمل الآنسة كودار لحظة))، ثم ينطلق بالسيارة مسروراً. ما يزال الشاعر غير قادر على أن يغفر للإلهة إكراهه على عبادتها. فهي وإن كانت تمثل قدرته على الإبداع، فإنها تذكّره بأن تلك القدرة ليست إلا لعنة.



الفصل الحادي عشر

رجل عصر النهضة

إن تينان قد سأل ويلز في ١٩٦٧ إن كان من الممكن بعد أن يوجد رجل مثل رجال عصر النهضة، مع استيعاب مماثل للفنون والعلوم، فأجاب: ((هذا أمر ممكن، وضرورة أيضاً))، لأن ثقافتنا المتخصصة تحتاج إلى تركيب: ((علينا أن نجمع هذه الأشياء المتناثرة، ونجعلها ذات معنى)). ثم إنه أثبت فكرته بالادعاء بأنه يستطيع أن يشرح مبادئ الانشطار النووي. وكثيراً ما كان يُقارَن بقنبلة، على كل حال. وسواء أفهم ويلز الفيزياء الذرية أم لا، فقد كان لدي مجموعة رائعة من المواهب. لقد جسّد جراءة عصر النهضة الروحية عندما مثّل دور فاوستوس، ومن المشاريع التي اقترحها على استوديو RKO حياة دافنشي ومايكل أنجلو: كان يرى نفسه أحدهما أو كليهما مجسداً بذلك طموح شبه إله، وحرية تفكير رجل عصر النهضة الملحد. وفي ١٩٧١، أدى دور المشعوذ المحتضر كاسافيوس في فيلم ((ماليرتيوس)) الذي أخرجه هاري كوميل. إن كاسافيوس قد جعل مدينة فلمنكية تأهلها مخلوقات كاملة الجمال مثل التماثيل الكلاسيكية. ويتبين أن هذه المخلوقات آلهة إغريقية نجت من لعنة المسيحية، وأُغريت بالعودة إلى الحياة. يريد أن يزوجها بأبناء الأرض من أجل توليد جنس متفوق. و ويلز المشهور بالإحياء المعجز هو هنا النهضة في صورة شخص. تساءل كوميل عندما وزّع الأدوار: من كان يستطيع أن يمثل دور الخالق غير ويلز؟

ولكن كلما طُبّق عليه تعريف، رفضه حافظاً على حريته. في ١٩٥٨، تملّقه ناقد ((دفاتر السينما)) جان دومارشي إذ قال: إنه ((رجل من القرن السادس

عشر)) مشبهاً إياه بشكسبير، وسرفانتس، ومونتين. وردّ ويلز بالقول: لو أمكن اختيار عصر ماضٍ للعيش فيه، لاختار القرن الثاني عشر. وفي ١٩٤٩، وأثناء مناقشة خطط الشروع في أفلمة ((عطيل)) في البندقية، قدّم إلى ماكليموار مناجاة طنانة، إعصاراً من تداعي الأفكار. وكتب ماكليموار في صيحفته: ((عالج عصر النهضة كله، وفجرّه عملياً)). إن جدال ويلز الذي لم يُسجّل قد تبخّر، وليس من الممكن إلا تخيل ما قاله. ولكن هناك مفاتيح للفز. فخلال العام الأول من عمله على ((عطيل)) - الذي بقي إخراجه يتقطع حتى سنة ١٩٥٢- قضى وقته في جمع المال بالظهور في أفلام الآخرين. وفي ((الرجل الثالث))، ينتهي الكلام الذي كتبه لهاري لايم بدفاع متشكك عن عصر النهضة، عندما كانت إيطاليا في عهد أسرة بورجيا تشهد ((حروباً، وإرهاباً، وجرائم، وسفك دماء))، إلا أنها أنتجت مايكل أنجلو، وليوناردو دافنشي: ثم إنه أدى دور سيزار بورجيا، أحد رجال عصر النهضة الذي يُعجب به لايم في ((أمير الثعالب)).

إن الآراء التي يعزوها ويلز إلى لايم مستمدة من جاكوب بيركهارت الذي نشر ((حضارة عصر النهضة في إيطاليا)) سنة ١٩٦٠. لقد أسف بيركهارت على خداع المستبد الميلاني لودفيكو سفورتسا، واعتبر سيزار بورجيا ((مجرماً كبيراً))، ولكنه لم يستطع أن ينكر التواطؤ بين الرذيلة والثقافة. إن سفورتسا وبورجيا قد استخدما دافنشي الذي شهد فضوله الفكري على إيمان جديد بما دعاه بيركهات ((أرقى تطور فردي)). فالفرد الذي عوْلم نفسه رفض أن يحدّه الانتماء إلى مدينة أو دولة واحدة. قال دانتي: إن العالم كله موطن له. ولا شك في أن ويلز قد تعاطف معه: تزامن اهتمامه بالنهضة الأوروبية مع حياته بعد ١٩٤٧، حين عجز عن العمل في وطنه، فهام على وجهه بين روما، وباريس، ولندن، ومدريد (في وقت متأخر)، إلى أن عاد أخيراً سنة ١٩٧٥ للعيش في لوس أنجلس ولاس فيجاس. غير أن تعدد مواهب دافنشي كان محبطاً للأهداف، مثلما كانت عالمية دانتي نتيجة المنفى. وفي كلتا الحالتين، لم تكن الصلة لتريح ويلز.

إن كتاب بيركهارت ينطوي على مفارقة تراجيدية، و ويلز قد وجد التناقض ذاته في شخصيته. فالنهضة في رأي بيركهارت كانت اكتشافاً للإنسان، وهذا الاكتشاف، قد قاد إلى اكتشاف الإنسان للعالم. وهو يتخيل ولادة للفرد بالمعنى الحرفي معتبراً أن إيطاليَّ القرن الخامس عشر ((أول من ولد من أبناء أوروبا الحديثة))، ولما أدرك خصوصيته، أخذ يتدرج إلى ((الكائن الوحيد)) الذي ((لا نظير له)). ويفترض بيركهارت أن هذه المغامرة لم يكن ممكناً تصورها في وقت سابق، لأن إنسان العصر الوسيط كان ((لا يعي نفسه إلا كعضو في عرق، أو شعب، أو حزب، أو عائلة، أو هيئة ـ إلا من خلال فئة عامة. و أورسيني في رواية شيلا بارجر ((أمير الثعالب)) يقيس الاختلاف قياساً بسيطاً وملائماً عندما يتحداه بعض الجنود داعين إياه إلى قتال حول مسألة شرف: ((إنهم ينتمون إلى العصر الوسيط، وهو قد أصبح إنساناً حديثاً)). وفي هذه الحداثة شارك ويلز، إذ أعلن منذ طفولته أنه وحيد وفريد،وأذاع أنه قد نجا مما دعاه بيركهارت فئة عامة. وإذا قُرئت رواية بيركهارت للتاريخ في سياق الثلاثينات والأربعينات، فإن فردية مثل فردية ويلز تكون أكثر من مجرد شذوذ. فالأنظمة السياسية في تلك المرحلة قد حاولت أن تعيد العالم إلى العصر الوسيط عن طريق دمج الفرد مرة أخرى في عرق، أو شعب، أو حزب. كان ويلز العنيد المتباهي يرمز إلى الحرية، إلى الحق في الاختلاف. ولكن عندما تزدري الفرديةُ المبتهجة بالحرية السلطةَ الأخلاقية والدينية، فإن النتيجة تكون إساءة وتدنيساً وفضيحة. وهذا الزهو العنيد قد كان بالنسبة إلى بيركهارت ((رذيلة كبرى)) في الشخصية النهضوية، و ((شرط عظمتها في آن معاً))، واعتقد أنه قد ألقى بطاغية رميني الذي حاول قتل ابنه في ((أيدي قوى الظلام)).

وفي ١٩٥٨، أجمل ويلز المأزق الأخلاقي الذي حدّده بيركهارت. قال: ((إن الإنسان في عصر النهضة قد أصبح الموضوع المركزي في تراجيديا الحياة))، ونظر إلى أسطورة المسيح الإله بعين المحبة، لأنها ((تُمسرح فكرة ألوهية الإنسان

بأسمى المعاني التراجيدية للكلمة)). إن قصة المسيح تراجيدية مثل قصة ويلز، لأن الإنسان الذي لبس لباس الألوهية هو في الوقت ذاته فريسة الشياطين. كانت قوى الظلام في حالة ويلز هي شهواته الجسدية، وطاقاته الذهنية المتهورة، ونوبات الغضب التي كانت تعقب أي تدخل في إشباع رغباته.

إن نظرية بيركهارت عن الخصوصية وأخطارها قد مثّلها ويلز في ((عطيل)). يصاب البطل بأول نوبة استبطان مؤلمه في مستودع الأسلحة، حيث يتفحص نفسه في مرآة مستديرة على الجدار - بعد أن يجرده إياغو من أسلحته ويعلقها. وبعد أن أسمع ديدمونا كلاماً جارحاً، ورفض منديلها، يرجع إلى المرآة للتحقق من وضعه الذهني، وحين تندفع ديدمونا إلى الخارج، تُلمح مرآة أخرى غير مثبتة في وسط الغرفة. وكما يفعل الممثل في حجرة الملابس (وهي هنا مستودع الأسلحة)، ينشئ عطيل هوية بتشكيل صورة لنفسه. ولكن المرايا لا يعوّل عليها، كما يثبت المنزل المجزّع في ((سيدة من شنغهاي))، فالآن أخذت تتشظى الصورة مع نزع درع عطيل، وانتهاء عمله. و رودوريجو المسترخي في الحمام التركي الذي يُقتل فيه يحدق باكتئاب في مرآة تغشّي زجاجها البخار، ويخطّ على سطحها الغائم اسم ديدمونا. إن المرايا يلجأ إليها الذي لا يعرفون أنفسهم، ويرغبون في الاستماع إلى أكاذيب بما أن الشخص الذي نراه في المرآة غريب. وفي المقابل، فإن ديدمونا تبدو أنها لم تدرك بعد فرديتها، وما يزال يسعدها أن تشير إلى الفئات العامة التي حكمت وقيّدت، في رأي بيركهارت، إنسانية العصر الوسيط. لقد جعلها ويلز امرأة ورعة مثل فيردي في أوبراه المأخوذة عن المسرحية، حيث تنتهي أغنية حدادها إلى ما يشبه تحية جبريل للعذراء. تلجأ إلى كنيسة بعد تحقيرها أمام السفراء، وتتلمس أصابعها سُبّحتها ودخان والبخور يعلو المذبح. كان موقع غرفة نومها كنيسة مهدمة في فيتربو. على جدار غرفتها تمثال صغير للعذراء، وتحته قنديل يطفئه عطيل عندما يأتي لقتلها. إن الجنازتين في أول الفيلم تُظهران الفرق بين أرثوذكسية العصر الوسيط، والاستقلال

النرجسي الذي تحلّى به إنسان عصر النهضة. يرافق ديدمونا كهنة عليهم قلانس وصلبان وتيجان، يرتّلون صلوات لاتينية، في حين يُحرم عطيل - الذي اخترع نفسه بالنظر إلى المرآة - حصانة رجال الدين.

إن نقد ويلز لعصر النهضة كان نقداً ذاتياً، كما أنه يُعتبر إشارة إلى تمرد بَنَوي، لأنه كان قد ولد خلال عصر النهضة - على الأقل في العصر المناظر له في أمريكا، وهو عصر الثروة والإنفاق المفرط على الزخرفة، والذي دام من نهاية الحرب الأهلية حتى دخول أمريكا الحرب العالمية الأولى. هذا التاريخان يتوافقان مع تعاظم شأن عائلة أمبرسون: اكتسب ميجور ثروته في ١٨٧٣، ولكن حين بدأ تاركنغستون يسرد روايته عن الماضي بعد عام من مجيء ويلز إلى العالم، كان المال قد أُنفق كله. وفي وصف عائلة أمبرسون بأنها عظيمة، زواج الكاتب بين عصريّ النهضة. يقول في فقرته الأولى: لو أن ((لورنزو العظيم - من أسرة ميدتشي، صادق ودعم بوتشيللي، و فيروكيو، وبيكو ديلا ميراندولا- تمكن من رؤية نيويورك عندما كان يبنيها أرباب الصناعة في العصر المذّهب، لشعر بالرثاثة بلا ريب. وكتاب بيركهارت الذي كان مترجماً في ١٨٧٨، أصبح بياناً لأمريكا الثرية الواثقة التي ولد فيها والدا ويلز - أبوه مخترع رحّالة، وأمه عازفة بيانو وإحدى نصيرات حق المرأة في الاقتراع. قال أحد صحفيي نيويورك في ١٨٨٠: ((نحن أبناء عصر النهضة)). وارتأى ت. هـ.وايت في جولة محاضرات قام بها في خريف ١٩٦٣ أن معاهد البلاد ومكاتبها ومتاحفها التي أُوقف عليها مال كثير أثبتت أن هذه النهضة مازالت مزدهرة. ولما اغتيل الرئيس كيندي، كتب في صحيفته أن ((الشعب الذي يحيا في عصر نهضة معرض للعنف - فكروا في مارلو... نحن أسرة بورجيا مرة أخرى)).

كان لإيطاليا أمراء تجارة مثل أسرة ميدتشي وبورجيا، ولأمريكا ربابنة صناعة مثل أسرة فريكس، وجوجنهايم، و ويتيز. وفي كلا البلدين، كان الحضارة نتيجة الفائض الاقتصادي، و أما الثقافة فقد بدأت كتدرب لافت للنظر على

الاستهلاك. إن مهندسيْ نيويورك شارلز ماكيم، وستانفورد وايت ـ مصمما متحف بروكلين، والقوس في غراند آرمي بلازا، ومكتبة بييرمونت مورجان، وجامعة كولومبيا ـ قد أطلق عليهما لقبـي: برامانتي وبنفينوتو شيلليني. وفي مطلع ثمانينات القرن التاسع عشر، تبارت ثميرة فاندربيلت في بناء سلسلة من المباني في الجادة الخامسة: متاجر كبيرة مموهة بالذهب والعاج، ومزينة بالمرمر الأحمر والزجاج المبرقش، مع أرصفة فسيفساء مغطاة بالسجاجيد الشرقية. وركّب دبل يو.هـ.فاندربيلت في ردهة مسكنه أبواباً برونزية مماثلة للأبواب التي عملها جيبرتي لبيت المعمودية في فلورنسا، والمعروفة باسم ((بوابات الفردوس)). كانت هذه الأبواب تفضي إلى جنة من الثروات. وزانادو، ومنزل عائلة أمبرسون (الأكثر تواضعاً) هما من بقايا هذه النهضة الأمريكية بما اتصفت به من تزويق، وجشع مفرط.

وفي مجلدات عشرة تحصي محتويات مباني دبل يو.هـ.فاندربيلت، أعرب إيرل شين عن ابتهاجه بأن ((الثروة راضية بأن تؤدي في أمريكا دور أسرة ميدتشي))، أي أن تجازف في ((خلق الفنون)). أن تخلق الفنون، أم أن تسلبها جاهزة من قارة مُفْقَرة؟ لقد نصب هيرست في سان سيميون نسخة برونزية من تمثال داود للفنان دوناتللو فوق نافورة المصطبة. وكان سانسوفينو قد نحت أبواب غرفة الاجتماع الرخامية في منزل هيرست، ورصّعها بالزخارف التي تخلّد ذكرى يوليوس الثاني، البابا المحارب، وجاءه سقفُ قاعةِ طعامٍ كاملٌ نحتت فيه تماثيل قديسين. وإحدى غرف الطعام التي كان يشغلها في نهاية الأسبوع كبار القوم كانت تدعى ((جناح الدوق))، لأن سقفها قد استورد من البندقية، إضافة إلى منحوتة ديلا روبيا الخزفية ((العذراء والطفل)) الموضوعة على رف الموقد. وفي ((الأمريكي))، وصف ويلز ومانكيويكز البارونَ اللص كين الذي زُوِّد بالمال حديثاً، والذي يقصف وينفق المال في إيطاليا سنة ١٨٩٠، وصفاه بالقول: إنه يحتفل بعيد ميلاده الخامس والعشرين في قصر من قصور عصر النهضة في روما، وقد أحاط به أرستقراطيون معْسرون تواقون إلى التخفف من صور أسلافهم. وسوّغ

ستانغورد وايت نهب أوروبا بما لدى زبائنه من مال، مستشهداً بنظرية داروين عن الحضارة، والتي تتطبق أيضاً على ابتزاز كورتز للعاج من الكونغو. وقال وايت: ((كانت الأمم المهيمنة في الماضي تنهب دائماً أعمال الفن من الأمم السالفة... وكانت أمريكا تتصدر الأمم، ولذلك كان لها الحق في الحصول على الفن من أي مكان)). أكان الفن إذن مجرد غنيمة إمبريالية؟

كان ويلز يعلم أن الفن يعتمد على أصحاب المال بما أنه ترف لا ضرورة. والفن الذي اختاره كان منفر الكلفة، وهو أمر كان يبعث فيه الأسى. ومع أنه سخر من طمع محدثيّ النعمة، كين و عائلة أمبرسون، فقد كان أمريكياً بما يكفي ليرى نفسه جزءاً من انتصار البلد المكتمل النمو. ها هوذا مضمون تعليقه على النهضة الإليزابثية في ((شكسبير للجميع)): ثروات البلدان الأمريكية التي شُحنت إلى إنكلترا قد جعلت شكسبير ممكناً، لذلك لماذا لا ينبغي أن تجعل ثروة أمريكا المحلية النشأة أورسون ويلز ممكناً - كأنّ توزعها الحكومة من خلال البرنامج الجديد، أو يسلّمها أقطاب هوليود على شكل شيكات بيضاء. كانت البلاد تحتاج إلى عبقرية محلية النشأة. إن جابي الضرائب في واشنطن دنكان فيليبس قد أعلن في ١٩١٤ ((قدوم نهضة أمريكية)) - نهضة محلية هذه المرة، غير معتمدة على البحث عن آثار أوروبا القديمة، بل ناتجة من ((امتزاج أعراقنا، وازدهارنا المادي،... ورغبتنا الشديدة في الاختراع، و روحنا المرحة))، و ((الأفكار والعواطف العظيمة التي يثيرها احتكاكنا ببلاد واسعة الأرجاء. إن ويلز، المسيح العاجل، قد وُلد في السنة التالية.

كان واجب الفن أن يحطم مذهب التطهر في أمريكا: تقابل رواية جيمز هونيكر ((الحُجُب المصبوغة)) المنشورة في ١٩٢٨، بين ((الفضائل السبع المهلكة))، و ((الفنون السبعة المهلكة))، أنصار الرذيلة المحضّرة. ومثل شرير حديث الزي من أشرار بيركهارت، قدّم ويلز على المسرح في هارلم شغباً مقيتاً، وكرر الثورة في مسرح برودواي، ومثّل نكتة قارية سمجة على البلاد كلها في عيد جميع القديسين. ولكن أمريكا لم تستحسن هجماته على لياقتها، وكانت عازفة عن

تمويل أعماله المتطرفة. وبعد أن تجرد من الأوهام. أخذ يدرك كم كانت النهضة متزعزعة ومؤقتة. يلفت تاركنغستون الانتباه إلى أن ((العظمة نسبية دائماً، شأن حجم الثروة)). لقد أعلن ويلز أنه ((عظيم)) في عرض لوس أنجلس السحري، حيث كُتب على راية وإعلاناً أن ((أورسون العظيم)) سوف يبتلع النار، ولكنه لم يفعل ذلك تهكماً. كان دعاة النهضة الأمريكية قد تطلعوا إلى مستقبل لا يكبح ارتقاءه شيء، مستقبل ولادات لا تتخللها وفيات: قال الرسام جون لافارج: إن الجامعة الأمريكية في روما، والتي بناها ماكيم على ربوة سنة ١٨٩٤: نحن منافسون لكل ما عُمل، وننوي أن نكون منافسين لكل سيُعمل، عندئذ يمكننا أن نشعر بأن الدورة القديمة قد أُغلقت، وأن دورة جديدة قد بدأت)). ورأى ويلز الذي جاء متأخراً مثل هذا التفاؤل المتبخر من منظور بعيد وحزين. ولما تحسّر بوغدانوفيتش على انتهاء العصر الذهبي للسينما، سرعان ما استدرك أن عصر النهضة لم يدم إلى ستين عاماً. وفي ((الرجل الثالث))، يقسّم المدة نصفين، مقابلاً قرون الديمقراطية الخمس البليدة في سويسرا بـ ((الثلاثين عاماً التي حكمت خلالها أسرة بورجيا إيطاليا)). لقد كانت السلطة والعظمة قصيرتّي العمر على الدوام: إن عظمة ويلز الخاصة قد استمرت حلقتها نحو خمس سنوات، من ١٩٣٧إلى ١٩٤٢.

إن الناقد والروائي الساخر بيرسي ويندهام لويس الذي حمل على الذاتية البالية للحداثة في دورية سماها Blast، نشر في ١٩٢٧ كتاباً عن البطل الشكسبيري عنوانه ((الأسد والثعلب)). وهذا العنوان أخذه من حكاية ماكيافلي عن ضرورة الدهاء للحاكم: يجب أن يقلد الأمير كلا الحيوانين، فيزأر مثل الأسد ليخيف الذئاب، ويكون ماكراً في تحاشي الفخاخ مثل الثعلب. وبالنسبة إلى لويس، فإن المقابلة بين الحيوان الشجاع، والحيوان الفطين، تجمل الصراع في ثقافة عصر النهضة. وأثبت أن شكسبير كانت ((إحدى قدميه في عالم الفروسية القديم، والأخرى في عالم التجارة والعلوم الجديد)). واكتشف لويس الولاء المزدوج ذاته عند سرفانتس ورابليه اللذين وصفا أيضاً عالم ينتقل من الغموض

المقدس إلى فلسفة وضعية رشيقة وقاسية. وهذا التناقض قد عاشه ويلز، فهو تنقل بين إنكلترا فولستاف السعيدة، أو مملكة آرثر الكلتية Celtic، والمجتمع المتحرر الملحد الذي استحضر فيه فاوستوس ثرواته. كان عصر النهضة بالنسبة إليه دراما نفسية، صراعاً بين ذواته المتناقضة.

إن هذا التباين الذي حدده لويس، مثّله ويلز في دوريْ الأسد والثعلب. ففي ((عطيل))، صوّر أسد البندقية المغالي المتسلط: يكيد له إياغو على شرفة داخل قصر الدوق وهو يتمشى أمام منحوته للقديس مرقص مع أسد مجنّح.كان الأسد رمز البندقية ومرتبطاً بالرسول لأنه كان يحرس عرش الله مثلما كان مرقص - الذي زعم تجار البندقية أنهم قد أحضروا رفاته من الإسكندرية - يحرس المدينة. وفي أوبرا فيردي، يتحول عطيل نفسه إلى ذلك الطوطم: يصيح الكورس ((عاش عطيل! المجد لأسد البندقية!)) ويقول إياغو ساخراً من البطل المنبطح المغمور: ((هوذا الأسد!)) تحلّى ويلز، مؤدي دور الملك بالفطرة، بالصفات التي اعتبرها لويس ((أشياء لازمة للأسد الشكسبيري المخذول تماماً)) - سواء أدُعي عطيل، أم لير، أم أنطوني، أم كوريولانوس - ((والساذج، والصادق، والسيئ الحظ))، والمتبقي من طفولة البشر قبل أن يعيشوا في مجتمع.كان ويلز يعرف أيضاً، مثل أسد ماكيافلي، كيف يزأر تخويفاً للأعداء والمنافسين الممكنين كي يبعدهم عن الأراضي التي حدّدها. وخلال أداء دور عطيل في موسم المسرح في لندن، أوحى أن أوليفييه قد يخطر له أن يؤدي دور إياغو. فسأل أوليفييه مغتاظاً: ((ولِمَ لا أؤدي دور عطيل))؟ فأوضح ويلز أن صوت أوليفييه صادح خفيف، في حين دور عطيل يحتاج إلى الصوت الجهير الأول. إن أسداً لم يكن ليستطيع أن يؤدي عمل التخويف الصوتي أفضل من ذلك.

ولكن حين كان فيلم ((عطيل)) قيد الإنجاز، انصرف ويلز إلى أداء دور أمير ثعالب ماكيافلي، مدبرا المكائد سيزار بورجيا. تداخل المشروعان، وصُوّرت أجزاء منهما في البندقية، و استولى ويلز على بعض أزياء عصر النهضة الفخمة

التي صنعت من أجل فيلم هنري الملك لكي يكسو بها ممثليه الذي لم يُجهزَوا تجهيزاً سخياً. لقد شغل فيلم ((أمير الثعالب)) موقعاً حاسماً في سيرة ويلز الذاتية المتخيلة، لأنه كان حول شراكة سيزار مع الوسيط الماكر القاسي أورسيني (تيرون باور). وإن صدّق ويلز أسطورة الأسرة، أو حتى اختلقها ـ وهو الأمر الأرجح ـ فإنه قد تعامل هنا مع أحد أسلافه.

إن بورجيا الذي استولى على السلطة. يجنّد أورسيني للتجسس له. يقول وهو يحدّق في الكاميرا: إنه يحتاج إلى تابع أمين له كف قاتل وغير قادر على الحب. يسأل أورسيني:((هل أنت جائع إلى العظمة؟)) وها هوذا السؤال الذي استحوذ على ويلز وكثير من أبطاله. ويجيب أورسيني وكأنه يستطيع أن يسيطر على العالم بالتهامه التهاماً: ((أنا جائع وشهوان)). يعيد صياغة كلام بيركهارت، ويعلن قدوم عصر النهضة: ((إن عالماً جديداً يولد الآن، والخداع والاحتيال هما سلاحا السياسة الوحيدان فيه)). وهو يستخدم أيضاً كلمة ((الأنا)) ـ منبع ذلك الشر الجمالي الذي فتن عصر النهضة، في نظر بيركهارت ـ خلال مناوشة مع صديقه كاميلا في روما. ولكن شهوة السلطة كانت تقتضي من أورسيني أن يخلصه الحب في آخر الأمر، لذلك فإن ماكيافلي اقتنى أنا أخرى أكثر ماكيافليّة: قاتل مأجور يحسن التواري أدّى دوره إفريت سلون (أول من اختاره ويلز لأداء دور إياغو). هذا المتآمر الذي يتصف شرّه بالشدة والابتكار يطرأ على عواطفه تغير أيضاً نزولاً عند مقتضيات الإخراج في هوليود، وذلك عندما يأمره سيزار باقتلاع عيني أورسيني، فلا يفعل ذلك، بل يهرّبه إلى مكان آمن.

إن أورسيني الذي عُذّب لعدم ولائه، يقاوم الطاغية سيزار، ويقول له: ((إن السلطة لا نصر فيها)). وبعد الحرب العالمية الثانية، أصبح الحكم على الاستبداد مفضلاً في هوليود، وقد كتب ويلز رواية أخرى للتاريخ من أجل أن يقدمها هاري لايم وهو يلقي نظرة عامة على فيينا المهدمة. فالانتصارات العسكرية والسياسية لا تهمّ هذا الرأسمالي المستغل الذي يختبئ في القطاع

الروسي من المدينة المحتلة. ما يهمّه هو التجارة التي يزاولها مزاولة محايدة تماماً كأنها علم. إن وكر هاري حجرة على الدولاب الدائر، مثله مثل إياغو - المسحوب إلى الخارج لإنزال العقاب به في مطلع فيلم ويلز - الذي ينظر إلى الجمهور التافه المتضائل في الأسفل من داخل قفصه الذي سيجوع فيه، ويموت، ويتفسخ. لقد أخذ ويلز فكرة الحبس هذه من ((أمير الثعالب))، حيث يأمر سيزار أن يُعرض أورسيني في قفص على برج، ويبقى هناك حتى تتفكك عظامه. وفي الحالات الثلاث، فإن الوعاء يعطي صورة مكانية للأنا العديمة الشعور التي حللها بيركهارت. فالذات المتباهية تحوم فوق عالم الإنسان ساخرة لا تربطها به أي عاطفة، ولكن مهجعها زنزانة، ولسوف تتحول إلى قبر يُستشف ما وراءه.

اعتبر لويس ماكيافلي ((أبرز شخصيات)) المسرح الإليزابيثي، ورأى أن آل بورجيا وآل سفورتا قد كانوا ((في نظر كتاب ذلك المسرح أهم من أبناء بلدهم المشهورين)). إن إياغو يستمد نفاقه من ماكيافلي، ومواصلة ((مكيدته الميكانيكية الفظة)) تنقله إلى الحداثة قبل الأوان: كلامه الساحر يمكن أن يقوله ((أي محامٍ، أو سمسار أسهم، أو رجل سياسة، أو ثري متبطل في إنكلترا هذه الأيام)). وهذا يوضح لماذا يبدو مدهشاً، وصحيحاً في آن معاً أن يستحضر هاري لايم آل بورجيا. ولأن ((الرجل الثالث)) و ((أمير الثعالب)) قد صُنعا في وقتين متقاربين، فإن السياسي الأرستقراطي، وتاجر الأدوية السامة، يبدوان متماثلين، لا يتمايزان إلا بالملابس. فبدلاً من معطف هاري وقبعته، يلبس سيزار قلنسوة أنيقة عند الخروج بالسيارة، ويغطي صدره الضخم بالرصائع والجواهر عند الخروج للعشاء في المدينة المحاصرة، كما أنه أرسل عثوناً صغيراً يناسب أحد آلهة الغابات. ولولا ذلك لكانا رجلاً واحداً.

اعتقد لويس أن ((عثور الأوروبي المعاصر على موطئَ قدم موهوماً في إيطاليا عصر النهضة لابد أن يكون أسهل عليه من والده أو جده))، لأنه هو أيضاً كان يعيش في زمن متحول - لا من ((قيم الجماعة الإقطاعية إلى ظروف الدولة

الحديثة الأكرم والأمرن))، بل على عكس التطور، أي الارتداد من الفردية البرجوازية إلى مجتمع الجماهير الذي عبأته الفاشية. وهذا ما أظهره ويلز في ((يوليوس قيصر)) أو ((سقوط المدينة)). والانتقال من عصر إلى عصر، والذي يصفه لويس، يجري في ((عطيل)) جرياناً مذهل السرعة. وهو يثبت أن المسرحية معركة بين الأسد والثعلب: عطيل الواثق المتعالي الذي يفسده إياغو العقلاني الهازل، والمشهد يُظهر أن شكسبير - الذي أسقط كثيراً من ملوك العصر الوسيط في مسرحياته التاريخية - ((جلاد ورع ومتحفظ للشخصيات الإقطاعية الهامة)). ولأن التغير الاجتماعي المؤلم يجري في عصر النهضة وفي القرن العشرين معاً، فإن لويس يعرض نظراء معاصرين للجنرال المتشدق، وضابط في صفة المبتذل. إن شارلي شابلن يمثل إياغو معاصراً. فالصعلوك الوقح الذي يُعثّر ((الزعيم المبجل)) يعيد تمثيل المعركة بين السلطة والفوضى، وهي في أيامنا تقابلٌ بين الرأسمال والعمال، كما في مدينة ستيل تاون في رواية بلتسشتاين. إن لويس يدعو إياغو ((الهدّام الصغير)) أو ((الرجل الصغير الكامل))، وأما عطيل، القائد البحري الذي يحمي إمبراطورية البندقية البحرية، فهو ((سفينة شراعية ضخمة يناطح طابقها العشرون السحاب، ويستطيع المركب الصغير أن يهزمها)).

هذه الاستعارة اللفظية تتحول إلى صورة مرئية في بداية فيلم ويلز. يترافق ذكرُه أسماء المشكورين مع ترتيب عدد من السفن الشراعية الراسية - أو هكذا يجعلها تبدو - على مقربة من بيازا سان ماركو. وحين يصل إلى اسمه في قائمة الممثلين، يذكره ذكر المتواضع الساخر بعد اسمي ماكليموار وسوزان كلوتير، والصورة التي يختارها تترجم رأساً في تصوير لويس لشخصية عطيل: ظل سفينة، غابة سواريها المعّراة منطبعة على جدار قصر الدوق، ومرئية من زاوية خفيضة، وهي تعلو في سماء الليل الدلهمة. لقد اضطر ويلز إلى الاستفادة من النماذج المصغرة، بما أنه لم يستطع أن يقدم أشياء واقعية، كالسفينة التي يبحر بها أورسيني على مهله مجتازاً سفينة سانتا ماريا ديلا سالوت في ((أمير

الثعالب)). ولكن استخدامه للنماذج المصغرة يوضح كم أن الفرق بين العظمة والصفارة خدّاع في واقع الأمر. ومع أن السفن المصنوعة من خشب البلزا balsa تتظاهر بأنها ذات عشرين طابقاً، فإن سواريها ترتجف مثل الأغصان، وسلالمها المفتولة الحبال تهتز اهتزازاً لا يوحي بالأمان.

إن أفلمة المشاهد الأولى في موقع البندقية ربط به ويلز انهيار البطل بانحطاط المدينة خلال عصر النهضة. لقد حيّرت تينان تلك اللقطاتُ العرضية للقنوات المظللة، والأعمدة المتراجعة، مع القطط الجائسة على أسقف القرميد لاصطياد حمامات مضطربة، فقال: إن ويلز قد اعتمد على كتاب راسكين ((أحجار البندقية)) أكثر مما اعتمد على تراجيديا شكسبير. وهذه الملاحظة البارعة فيها دقة غير مقصودة. إن دراسة راسكين قد وصفت البندقية وهي تتحدر، وفنانوها يتنازلون عن أرواحهم المسيحية بالتركيز على ((متعة الزخرفة)). وما كرمه على وجه خاص هو مزاريب كنائس البندقية المعمولة على شكل إنسان أو حيوان ينظر إليك شزراً، والتي اعتبرها ((منحوتات تخلّد بذاءات السكر)). إن عاد كاسيو قد آذن بانهيار المدينة. وفي تقدير راسكين، فإن المدينة قد دمرتها الغطرسة. وما اعتبره خطيئة عقل عصر النهضة، أي ((الافتخار بالمعرفة))، قد أغرت به هنا ((كبرياء الدولة)). إن ويلز قد جعل عطيل تشخيصاً لذلك الغرور المدني حين أظهره بين التماثيل المتباهية المخلخلة القواعد. وحين صمم ويلز الفيلم، قرر أن يأخذ عن كارباشيو كل شيء. ففُصّلت ملابس إياغو على غرار الملابس الظاهرة في زوارق البندقية التي رسمها كاراشيو، وجاءت كلاب رودريجو من المصدر ذاته. ولكن كارباشيو صوّر البندقية وادعة متكاسلة مع مومسات تزجِّين الوقت بين زبون وآخر في مضايقة كلابٍ ضجرةٍ مثلهن.

ومع أن البندقية قد كانت في عصر النهضة خزانة بضائع، وأقبيتها متخمة بالذهب والجواهر والأقمشة والتوابل المجلوبة من الشرق. فإن ويلز، مثل راسكين، لم يرَ إلا العاقبة الوخيمة لهذه القوة التجارية، وتركزّ حزنه على ما دعاه

هنري جيمس في ١٨٧٠ ((أناقة خرابها المحزنة)). ومن هنا الخيال المقلوب للبرج خلال ذكر أسماء المشكورين: صورة توضح الانهيار والانحلال. في طبعة ((تاجر البندقية)) التي أصدرها ويلز، لم يخفِ حسده في وصف إخراج هنري إيرفنغ للمسرحية في ١٨٧٩ بأنه ((إخراج خالد)) تفرّ فيه جيسيكا مع لورنزو اللذان ((يركبان زورقاً، ويزلجان سريعاً في القناة!)) ويفعل عطيل وديدمونا الشيء ذاته في بداية الفيلم: يزورها في كادورو Ga'd'Oro، ويتزوجها في كنيسة خاوية، ثم يختطفها خفيةً في زورق. ولكن الجو هنا ليس جو احتفال. فهذه البندقية السوداء والبيضاء في ضوء القمر قد حُرمت شمسها الساطعة وزخرفتها المتعددة الألوان. إن كادورو رمادية لا مذهّبة، وباقي المدينة يبدو خامداً مهجوراً تُرك للقطط، والحمام الذي تفترسه. يتشاجر أشخص بعيدون في ساحة خالية غريبة الصمت: تجرّ امرأتان رجلاً ثملاً من حوض نافورة، في حين يَثِب حولهم كلب. ويلتحم شخصان آخران تحت قوس بعيد قريب من قناة ضيقة. هل هم أطياف عائدة مثل ويلز الذي يزور المدينة مرة أخرى عابساً مكتئباً في فيلمه الوثائقي ((أفلمة عطيل))، ويركب زورقاً بطيئاً مثقلاً بالأحمال؟

سمع هنري جيمس ((ارتطام ماء منتظماً)) تحت أرصفة المدينة الرقيقة، و ويلز يجعل ذلك الارتطام الحاتّ مرئياً. إن استرجاع فِرار العاشقيْن بعد موكب الجنازة يحدث تحت الماء، في الوقت الذي يغيم فيه خيال الحصن المقلوب في قبرص، ويتموج، ثم يحلّ محله خيال سفن البندقية المنعكس في الماء. يعلن ويلز، وهو يشكر مساعديه: ((هذا فيلم))، ثم يضيف بعد توقف ذي مغزى: ((مرتكز على مسرحية من مسرحيات وليام شكسبير)). إن التوقف يفصل الفيلم عن المسرحية عمداً: المسرحية متجسدة على اليابسة داخل مسرح شكسبير المستدير، أما الفيلم فيجري على الماء وفي الماء، وصوره الزائلة توحي بالسيولة، بالوعي الفائت. وحتى في المسرح، فإن ما قدّمه ويلز كان أغشية بُسطت على اضطراب. كان القصد أن يتفجر نبع ماء حارّ من ألواح الأرضية في ((حول العالم))، وفي

((موبي ديك ـ معادة)) كانت الألواح تغطي بحراً مضطرباً. وفي المشاهد الأولى من ((عطيل)) يتشعب النص مثل البندقية نفسها. ولا يرينا إياغو المتجسس على الزوجين الجديدين وجهه أول مرة، حتى يتلاشى في الماء، وفي أثناء ذلك يشكو روديجو فقدانه ديدمونا، ويتوعد بإغراق نفسه. لقد أكد بيركهارت أن فناني عصر النهضة كانت تحدوهم رغبة شديدة إلى العظمة: إن دانتي ((قد كافح من أجل نيل إكليل الشاعر بكل طاقة روحه))، و ((الشهرة)) التي كوفئ بها ((كادت تبلغ التأليه))، إذ كانت تُقرع له الطبول، ويُحرق البخور، في كل عيد ميلاد. وفي ((عطيل)) يزعزع ويلز هذا الغرور بانحيازه إلى الثعلب المتشكك لا إلى الأسد الساعي إلى تخليد نفسه. إن السينما في هذه القراءة للقنوات الرطبة المنهارة مكتوبة على الماء.

يتحلّى ماك جافرتي، ملك المال الذي يؤدي دوره ويلز في مسرحية ماكليش ((الذعر)) بما يتحلى به أسد معاصر من غرور. فهو يزدري حب الخير الذي يعتبره كرهاً للرجولة، ويتبجح في الكلام على رحاب نيتشه المتفوقين الذين كانوا، كما قال ويندهام لويس، أحفاد أسود شكسبير. وهجاؤه للرعاع الذين أفقرهم غرور ويلز الشاب:

رجل واحد يصنع العالم، يا يسوع ـ:

رجل واحد يدعى ماجلان:يدعى لينين:

يدعى كرومويل: روتشيلد: ليوناردو.

وويلز قد تجاوز هذا الإيمان بالرجل العظيم المخلص، أو ربما أُرغم على التبرؤ منه. ومع أنه ظل يعجب بليوناردو ويتشبه به، فإنه لم يفعّل عن انخراطه في الاستبداد الفاسد في عصره. إن ربط هاري لايم بين ليوناردو وآل بورجيا ليس أمراً عرضياً: في ١٥٠٢ تقلد منصب كبير المهندسين في جيش سيزار بورجيا، واخترع آلات جديدة من أجل مواصلة الحرب، وشارك في حملة تطوّع فيها ماكيافلي. وفي رواية شيلا بارجر يطيب للفنان الهاوي أورسيني ـ سَمِيٌّ أوروسون

الموهوم ـ أن يرعاه ليوناردو، ويمدح رعايته. ولكن أورسيني المسمّى ((سيد الحِرَف كلها)) لم يتوفر على فنه، ولذلك كرّر خطأ معلمه. كان ليوناردو يمثل في نظر ويلز تراجيديا رجل النهضة ـ إله متعدد الثقافات، وذو طاقات كامنة، تحطمه قدرته غير المُرْضية على الابتكار. وهذه الحالة شبّهها ويلز على نحو غير مباشر بمأزقه مستخدماً والده كبش فداء. لقد عزا إلى رتشارد ويلز أحد أسمى مشروعا ليوناردو غير العملية، أي تصميم آلة طائرة. أخبر تينان أن أباه قد ((بذل جهده كي يصنع طائرة)). كان مقتنعاً أن الأخوين رايت كانا مخطئين، لذلك تصوّر ((سيارة تدار بالبخار، وتزوَّد بما يساعدها على الانزلاق)). لقد اتضح أن إيكاروس غير صالح للطيران.

اعتبر ليوناردو أن الفنان هو ((سيد الناس والأشياء قاطبة))، فهو القادر يدوياً وذهنياً على تهذيب الطبيعة. لم يكن عمل الرسامين مقتصراً على مراقبة الواقع ومحاكاته، بل كان في وسعهم أن يخلقوا الجمال أو الفظاعة كما يحلو لهم، وأن ((يكونوا بالتالي أرباباً أو آلهة)). وهذا يبدو كأنه بيان بالنسبة إلى استخدام *ويلز للكاميرا التي أتاحت ((تأملاً بارعاً يؤثر في طبيعة الأشياء جميعها)). كما* قال ليوناردو عن الرسم. وكثيراً ما نُسب إلى ليوناردو عين سينمائية في غير وقتها مكنّته من تحليل حركات جناح الطائر أثناء طيرانه، وكأنه يعزل صوراً مفردة في قسم من شريط سينمائي. لقد كان الأسلوب عند ويلز فلسفياً وبحثياً، بالمعنى الذي قصده ليوناردو. فالمنظورات المشوَّهة في ((المواطن كين)) تعيد تنسيق الأشياء للإيحاء بما بينها من سببية وتواطؤ، كما عندما تُشاهد غرفة نوم سوزان من خلال الزجاج الذي استخدمته في محاولتها الانتحار. وتلاشي المشهد في الضباب في ((ماكبث))، وفي الماء في ((عطيل))، يسبر العلاقة بين الملفوظ والمرئي، ويطرح للمناقشة إمكان تخيل عملية التفكير وبالتالي تصويرها. واللقطات المتواصلة في ((لمسة الشر)) خلال رحلة السيارة إلى الحدود، أو في شقة سانشيز خلال استجوابه ـ تحذو حذو مساعينا الجدلية إلى فرز المعطيات

البصرية العشوائية المحيّرة. ففي F for Fake، يُظهر المونتاج على نحو بارع وخبيث زيفَ القصص التي ننشئها، وذلك لكي نكتشف المعنى (أو نخترعه).

إن المنهج التحليلي خَطِر: يعلمنا علم ويلز البصري، كما يعلمنا السحر، ألا نثق بالمظاهر. وفنه يسعى إلى استجواب نفسه، وتفكيك نفسه. ربما وجد تحذيراً عن هذا النهج في مقالة عن ليوناردو وكتبها جاكوب برونويسكي، وألحّ على أصدقائه أن يقرؤوها. رأى برونويسكي أن ليوناردو شخصية فاوستية هدد في إعادة تصوره للعالم ثقتنا بته، وخسر هو سكينته النفسية. لقد كان في رأي الكاتب أكثر من ((رجل أصيل، بمعنى أنه كان عنده فكرتان أو ثلاث أفكار عميقة وجديدة))، وحين أعاد النظر في كل شيء وَفْق مبدأ ما، أصبح ((رجلاً منحرفاً)). ويمكن أن يقال الشيء ذاته عن ويلز، بل قاله في الحقيقة عن نفسه على نحو غير مباشر في أحد تعليقات ليلاند على كين. يطري ليلاند على نحو مستغرب ما يتحلى به ليلاند من ((قدرات عقلية كبيرة))، وبعد ذلك يحدد الإطراء: ((لا أعتقد أن أحداً كان متعدد الآراء مثل شارلي كين... غير أنه لم يؤمن إلا بنفسه، ولم يقتنع إلا بنفسه)). ولكن هل يمكن أن تحلّ الآراء، مهما كانت وفيرة، محل الإيمان؟ لقد أسف بيركهارت الذي لخّص عصر النهضة على ((روح الشك العامة)) التي أثّرت في ((تطور الروح الحديثة)).

إن تحليل الذات الذي قام به ليوناردو قد كشف له تقلّبه الخاص. فالإنسان مركب كالطبيعة من أربعة عناصر متنازعة - التراب والهواء والنار والماء - تجعل جسم الإنسان نظيراً للعالم: عظامنا هي الصخور، وبحيرة دمنا تماثل البحار والمحيطات. وبما أن إنسان عصر النهضة قد رأى نفسه مجرد ظاهرة مادية، فقد شغلته بلا جدوى هذه المكونات. لقد حاول جون دون في إحدى قصائده أن يحرر ((حيويته الملائكية)) من طبيعته الخسيسة، وهملت يطلب من الجسد أن ((يتفكك،/يذوب، ويتحول إلى ندى)). صورُ ويلز تظهر جسدَ الإنسان المركبَ وهو يتحطم ويتحول إلى عناصر. إن تماثيله الثلجية تسبغ خلوداً مؤقتاً

على هيئة الإنسان. ولكننا لا نستطيع أن نعيش حين تكون درجة الحرارة صفراً، وحرارتنا الحيوية حاسمة بالنسبة إلينا: من هنا حمّام البخار في ((عطيل))، والأجساد الراشحة المسترخية على طاولات التدليك. بعد طعن رودريجو، يتدفق أخيراً ماء مثل دم شفّاف لا لون له. وفي ((لمسة الشر)) يترنّح كوينلان في مجرى مياه قذرة. إن ((المجاري))، كما صرح ويلز في سرده رواية ((البؤساء)) هي ((ضمير المدينة)): يختبئ فالجان الهارب من المترايس في مجرى مياه قذرة مثل هاري لايم. مع مؤثرات صوتية من التدفق الشديد للمياه في دورات مياه استوديو الإذاعة. ولكن الهجوم على الصلابة تعني العودة إلى حالة الفوضى، الحالة التي تكون فيها الأشياء غير ثابتة وغير قابلة للتنظيم، مثل الجمهور المسرح المتوثب في كرنفال ريو. وافتتان ليوناردو بالطاقات القلقة للطبيعة قد أفضت به إلى الاعتراف نفسه بالهزيمة: إن رسوم الفيضان المجملة هي، حسب تعبير كينيث كلارك، ((عبث التجرد من الأوهام)). و الملك لير يستدعي اضطراباً عظيماً مماثلاً يغرق أبراج الكنائس، ويبرز ـ في أداء ويلز الذي عرضه التلفزيون الأمريكي سنة ١٩٥٣ـ مكسواً بالطحالب البحرية، وملتفاً في شباك صيادين، مع قنديل بحر في يده بديلاً من الصولجان، وكأنه موجة ماحقة قد اكتسحته، وقذفته إلى شاطئ دوفر.

إن هذه النظرة إلى العالم لا يمكن إلا أن تفسد الأخلاق. وعقل النهضة المتباهي لم يلبث أن بلغ حدود قدراته، ثم استسلم للإعياء مثل هملت الكئيب. وواصلت الأفكار تناسلها، ولكن لِم القلق على تطبيقها؟ لم يكمل ليوناردو إلا نحو عشر لوحات، و ويلز أنجز العدد نفسه من الأفلام. كلاهما كان فنان تصورات أقل اهتماماً بالإنجاز منه بالتخطيط الذهني الذي يشكل أول ما يشكل صورة، أو يفسّر بالحدس قصة ممكنة الحدوث. تذكّر هالي فلاجان خيبة أمل فاوست في إخراج ويلز عندما استحضر هيلين طروادة: ((التوقع كان أفضل مما تحقق)). ولما قابلتْ ((دفاتر السينما)) ويلز في ١٩٥٩، وصف ليوناردو بأنه ((عالم مارس

الرسم لا رسام كان يمكن أن يكون عالماً))، لذلك أشاد به كسلف له. قال:((أنا لا أُصدر قوانين، بل أجرّب)). و ((نحن الذين نحترف التجريب قد ورثنا تقاليد عريقة. ومع أن بعضنا كانوا فنانين كباراً، فإننا لم نجعل من عرائس الشعر سيدات علينا)). وهذا الكلام يذكّر بمشكلات ويلز مع الإلهة البيضاء المستبدة. إن شذوذ ليوناردو الجنسي قد حماه منها، أما ويلز فقد كان يتزوج عرائس شعره، أو يقضي معهن وقتاً ممتعاً خارج مؤسسة الزواج، وكان دائماً يتندم على ذلك، ويتبرأ منه - باستثناء علاقته الأخيرة المجْزية مع أوجا كودار. لذلك طابق بين قدرته على الإبداع، وحساسيته الجنسية، وقارن مقارنة العاجز غير المقتنع بين هذه الحوريات الجمالية، والممارسة الذكرية المنعزلة للعلم.

وتابع تصريحه قائلاً: ((أنا لست منجذباً إلى الفن، بل إلى الوظيفة الإنسانية... ما يهمّني هو الفعل لا النتيجة)). وترجم المقابلون كلماته إلى الفرنسية ترجمة أظهرت تفاخر وعدم تميزه: ربما تحدث عن بهجة الابتكار، أغرب مهارات الإنسان وأعبثها، بدلاً من التحدث عن الانجذاب والوظيفة الإنسانية. وحتى هذا الإصرار فيه شيء من التزييف الجريء الذي ساعده على تخطي الخيبات التي ألّمت به. قال:((أنا أكتب وأرسم، ثم أرمي بكل ما أعمل)). وسواء أكان هذا حقاً أم لا، فقد أراده أن يكون إشارة للاقتداء، مثل الازدراء الأرستقراطي للأعمال التافهة التي ينجزها المرء، والذي ينصح به كاستليوني في كتابه عن السلوك في عصر النهضة ((رجل البلاط)). ولكن هذا الموقف لم يحجب إلا بعضاً من إحباطه. كان الفنان، في نظر ليوناردو، يستطيع أن يستدعي الأشياء الجميلة والأشياء الفظيعة بالقلم أو الفرشاة، وما اشتكى منه ويلز هو أن السينما علبة ألوان باهظة الثمن، وقال: إنه يحتاج إلى ((وسيلة تعبير أرخص))، وكان يتمنى أن يملك مسجلة الصحفي الذي يخاطبه. إن الكلام هو وظيفة إنسانية على وجه التخصيص، وبما أن الهواء هو كل ما يحتاج إليه، فهو لا يكلّف شيئاً.

لقد ترك ليوناردو لوحات قليلة، ولكنه رسم عدداً لا يحصى من المخططات. وعند ويلز أيضاً قائمة طويلة من المآثر الموهومة. لقد صُنعت بعض الأفلام، ولكنها فُقدت: فيلم Too Much Johnson مثلاً، مع جوزيف كوتن المضحك التأرجح بين سطوح نيويورك، وكان ينوي استخدامه في إخراج مسرحي في ١٩٣٨. وثمة أفلام لم تصنع قط مثل ((سيرانو دي بيرجيراك)) الذي خُطط له في ١٩٤٧، وكان ممكناً أن يجعل ويلز يرضى أخيراً عن أنفه الصغير، أو ((هنري الرابع)) للكاتب بيراندلو، وهو وصف آخر للوهم الملكي منطبق على الذات. وهناك فيلم واحد على الأقل صُنع ولم يُشاهد هو ((الجانب الآخر للريح)) الذي موّله مقاول إيراني، ثم احتجزه الآيات بعد الثورة، وأُغلق عليه في قبو مصرف، في حين يكسب المحامون من مناقشة مُلكيته. وعلى الرغم من التشابه بين ويلز وليوناردو، فإن الإنجاز أهم من التصور: لو شاهدنا هذه الأفلام التي بقيت أفكاراً، لكان أفضل.

يعترف رجل عصر النهضة في ((السيد أركادين)) بأن فكره لا يمكن إيقاف فيضه. والمناسبة هي زيارة فان ستراتن لكوبنهاجن، حيث يقابل صاحب سيرك براغيث يعتمر قبعة أستاذ عالية سوداء. يؤدي الدور ميشا أوير، غير أن صوت الشخصية يخصّ ويلز. وكما كان يفعل دائماً حين يسجّل دوراً، منح الشخصية المنتحلة إحدى هويّاته المتوفرة. الأستاذ عين هائلة لا تطرف: تعطيه مرآةٌ مكبرةٌ معرفةً غير محدودة أراد ويلز ادعاءها في مقدمة ((قلب الظلمة))، حيث وصف مخطوطةُ ـ لكي يوضح السرد الذاتي ـ سلسلةً لقطات تطابقُ بين مارلو و الكاميرا، وتساوي بالرسم بين العين والضمير أنا. إن الأفكار عند ويلز لا تختلف عن ((البراغيث المتعلمة)) (كما يدعوها الأستاذ) التي تؤدي الألعاب في السيرك. لقد أنتجها وغذّاها: يقول الأستاذ:((موعد التغذية))، واضعاً البراغيث على ساعده باستخدام ملقط، ومبتسماً ابتسامة أبوية وهي تمصّ دمه. إن أفكار ويلز كانت تستحكّه، وتقضّ مضجعه. و بالطبع كانت غرابتها رائعة، ولكن لماذا

أثبتت براعتها، وما الذي بقي منها بعد الأداء؟ إن الحشرات في ((السيد أركادين)) تلعب كرة قدم وهي مستمسكة على جسيمات منتفخة لا تلبث أن تفجّرها. إن نهاية اللعبة صف من الأصفار، وعند كل انفجار خفيف، يهتف ويلز مبتهجاً.

كان ويلز يحتج عندما يعتبره المعجبون به منتمياً إلى عصر النهضة، لذلك أنشأ هوية أخرى بديلة قرّر أن يكون فيها من رجال عصر الباروك. عطف عمله عطفاً مناسباً تماماً على الثقافة البصرية التي انبثقت عندما تزعزع الاستقرار الكلاسيكي العصر النهضة، وأطلقت طاقة حوّلت المادة تحويل ساحر عنيد، و اندفعت قدماً في حركة نابذة، وطاب لها انعدام التوازن. إن المؤلف الموسيقي الألماني إرنست كرينك قد دُهش مما سماه الأسلوب ((الباروكي الأمريكي الجديد)) عندما شاهد عمل بوسبي بيركلي ((شارع ٢٤)) سنة ١٩٣٤. ظنّ أنه يشاهد المجّرة: مخرج الرقص وضع موسيقا الأجرام الفلكية، والملائكة أدّت الرقصات النقرية. إن الكاميرا تتجه نحو السماء خلال العرض الأوبرالي الأول في ((المواطن كين)). تغادر فوضى خشبة المسرح وتشوهاتِها، حيث تتساقط أغطية الرؤوس، وترتعش في الهواء قصور ذات بعدين، ثم ترتفع إلى ما كان فنانو الباروك يعتقدون أنه السماء. هنا في مخزن المشاهد، تتولّى مدن كاملة كأنها طافية على سحب: سطوح قوطية مطلية بالزفت، البندقية ذات الجسور المتقوسة، أعمدة كلاسيكية لا أرض تنتصب عليها، ولا شيء يدعمها، يزداد ارتفاع الكاميرا متابعةً الكابلات المشدودة التي تفضي إلى المهندس الكوني المتحكم في العرض. يتوازن عاملاً مسرحٍ على عارضة في قبة السماء. وحين يتصاعد نشيج سوزان من الأسفل مثل البخور، يعلق أحد العاملَين في صمت على غنائها بإمساك أنفه. إن السماء، كما قال كرينك عن الأسلوب الباروكي المفرط الزخرفة، خاوية، أو ملأى بالظلال والأصداء فقط. والله الممثَّل في شخص ذلك العامل الساخر، هو في أحسن الأحوال، مغيّرُ مشاهدٍ يُنزل شَبَهاً رديئاً ومؤقتاً لعالم علينا أن نعيش فيه.

بدأ المعجبون الفرنسيون يدعون ويلز باروكياً خلال الخمسينات. كانوا مدركين تماماً أن المصطلح قد استُخدم في البداية على سبيل الازدراء كمرادف للأسلوب المتكلف، والتشويه: إن كلمة باروك قد قصد بها أجسام إلغريكو المتلوية، أو الأعمدة المهتاجة مثلها - غير المهتمة بالرسوخ والدعم - والتي أنشأها بيرينني. إن دورمارشي قد نسب إلى ويلز عقل رجل عصر النهضة، ولكنه قال: إن معالجته المحرَّفة للمكان قد ضمّته إلى فناني الباروك من مثل تيشان، وروبنز، وإلغريكو، وبيرنيني. و وجد هنري إيجل ألم التشكل ذاته في عمله، أحد أعراض الأسلوب الباروكي في أشد حالاته توتراً وهذياناً. و وصف موريس بيسي الأفلام بأنها هذيانات باروكية، رؤى علام يتفكك، ورأى جان دوشيه أن أسلوبها يتصف بما سمّاه ((بصرية يائسة)). واعتاد ويلز أن يدعو نفسه في المقابلات الفرنسية ((سينمائياً باروكياً))، ومع ذلك كان يطيب له الزعم بأن أسلوبه لم يكن أكثر من معاكسة. قال في ١٩٥٨: ((لو كان هناك فنانون باروكيون متطرفون، لكنت أكثر صانعي الأفلام كلاسيكيةً رأيتموه في حياتكم)). والحقيقة هي أن ويلز كان باروكياً بالفطرة، لا بالاختبار، وهذا قد وافق صفاته النفسية، ومزاجه الفكري.

لقد استخدم رسامو عصر النهضة علم المنظور الجديد من أجل توضيح الفراغ، أما فنانون الباروك الذين تلوهم فقد آثروا الأوهام البصرية. يكشف مشهدان، مبكر ومتأخر، فهمَ ويلز للأسلوب الباروكي، وإحباطه العابث لليقين. ففي ((المواطن كين))، ينقطع فجأة شريط الأخبار السلطوي الإعلاني، وشعاع الضوء الذي يخترق فضاء غرفة العرض الداخن، والمرئي من جانب، يكفّ عن التحول إلى صور واضحة. إن محرك جهاز الإسقاط يغلب صوت توقفه على أنين كين المحتضر. وفي الظلمة تشرع في جدال أصوات مختلطة غير متزامنة. تُضاء هيئاتُ أصحابِها الغامضةُ من الخلف، وتثير أذرعتهم التي يلوّحون بها الظلال مظهرة توزع الضوء والظل. وما يقولونه يجعلنا نرتاب في كل ما سمعناه عن كين،

وبالتالي في كل ما نسمع ونرى. وفجأة ينتهي الاضطراب مع قصف رعد، و وميض برق مبهر مثل وميض جهاز الإسقاط قبل أن يُوَقَف. يبدو الآن أن طقساً رديئاً يطوّحنا إلى موضع فوق مدينة أتلانتك. إن هذا المشهد يعيد ويلز خلقه في ((الجانب الآخر للريح))، وذلك حين يشقّ المخرج في فيلم ويلز (جون هيوستون) طريقَه، مع بوغدانوفيتش ومستوردين آخرين معه، إلى التصوير عبر حشد من الصحفيين والمصورين اللاغطين المطلقين ومضات كايداتهم. تسجّل كاميرات أخبارٍ عديدةٌ ذلك الزحام من زوايا مختلفة، وتتنافس مكبرات صوت في التقاط الأسئلة السريعة، وأجوبة المخرج المواربة. إن هذين المشهدين يدوران حول ((التقلب، والرجوع إلى الفوضى)) - هذان كانا قاعدتي الأسلوب الباروكي في نظر مؤرخ الفن هاينريك فولفلن.

إن فولفلن، الأستاذ الذي خلف بيركهارت في بال، قد نشر دراسته ((عصر النهضة وأسلوب الباروك)) في ١٨٨٨، وهي تؤرخ ((تفكك عصر النهضة))، والأشكال المعمارية الغريبة التي تحللها الدراسة - جدران متموجة متدفقة، وأعمدة ملتوية، وكتل من الحجارة التي تبدو إسفنجية وغير مصقولة - لها ما يكافئها في أفلام ويلز، ومردّه إلى زوايا كاميراه الحادة المضخّمة، و ولعه بالحركة المورّمة المدوّخة، واختصاراته العصبية. والدرج في منزل عائلة أمبرسون بالتفافاته المضجرة، وفجواته المبهمة، يعيق التواصل أكثر مما يسهّله: يتبادل فاني وجورج همسات ساخطة من منبسطات مختلفة، وكل واحد منهما محتجز في ظلمة منعزلة. وأركادين يهدد فان ستراتن خلال قدّاس في كنيسة باروكية في ميونخ، والكامير الموضوعة على مستوى الأرض تسبغ عليه أبهة متقلقلة غير مستقرة. يُوضع جسمه على نسق مع تمثال مشوّه مطوّل. ويُقلب إناء تعميد على شكل صدفة بحيث تبدو أنه يوشك أن بريق عليه غفرانا لا يستحقه، وتقام قبة فوقه وكأن ذاته يمكن أن تنتفخ حتى تملأ الفراغ. إن فولفلن قد أشار أن ((أبرز

فناني الباروك قد عانوا الصراع جميعاً))، وسبب ذلك هو السقوف المثقلة بالزخرفة إلى حد تنذر معه بالسقوط. و ويلز يُحدِث توعكاً مماثلاً: دوار السفر الذي ينشأ عن بثه الحياة في الأمكنة حيث نتوقع أن نشعر بالرسوّ والأمان. وخلال شجار على اليخت، ويترنح أركادين وميلي حول قمرة متأرجحة، والمركب يمخر عباب البحر. وفي ((لمسة الشر))، ينطلق فرخاس وشفراتس في سيارة عبر شوارع المدينة الضيقة، وفوقهما تحصيناتها الرديئة المائلة.

تقصى فولفلن الانتقال من عصر النهضة إلى أسلوب الباروك في التحولات الهندسية الصغيرة: يُخلي المربع السبيل للمستطيل، والدائرة للشكل البيضوي. الدائرة ((ثابتة لا تتغير... مستقلة وكاملة))، وهذا ما جعل ليوناردو يضع إنسان النحات فيتروفيوس داخل دائرة. ولكن الشكل البيضوي يفتقر إلى هذه ((الضرورة الداخلية)) الكاملة المتوازنة، وعدم استقراره قد راق معماري الباروك الذي استخدموه في ((تصميمات القاعات، والباحات، والأقسام الداخلية من الكنائس)). لقد ابتكر ويلز في سيناريو ((المحاكمة)) حواراً يلفت الانتباه إلى هذه الغرابة الباروكية. فالرجال الذين يأتون للقبض على جوزيف ك يسحبون بساط غرفته، ويحدقون في صحيفة من فولاذ تحته. كان كرسي طبيب أسنان مثبتاً بها، ورجال الشرطة يصفونها في البداية بأنها مستديرة، ثم يقررون أنها بُيَيّضية ovular. يؤكد ك الغاضب مرتين عدم وجود مثل هذه الكلمة، واعتراضه سببه أن سوء الفهم ذو إيحاء جنسي يربط بين البيّضوي oval والإباضة ovulation.

في نهاية الفيلم، ك يتهم المحامي ((بالتواطؤ على إقناعنا بأن العالم كله مجنون، و لا شكل له ولا معنى، وغير معقول)). وهذه التهمة يوجهها أنطوني بيركنز إلى ويلز الذي ينكرها: كان فن الباروك كله بلا شكل. ولذلك فإن ويلز يبدو مرتاحاً في فيينا ((الرجل الثالث)) الباروكية. فالعمارة - المثقلة بالزخرفة من مثل تماثيل الرجال التي تحمل رواق القصر الذي عاش فيه هاري لايم، ثم

ضعضعته القنابل - يناسبُ جمعَه بين العملقة والهشاشة. إن هاري يخرج من أنقاض ويدخل في أنقاض وحين يمضي إلى لقاء هولي مارتنز يهبط واجهة مبنى مهدم مثل تمثال نُفخت فيه الحياة فجأة. وظهوره الأول وهو يتكلف الابتسام في مدخل ضحل مظلم، والقطة تحك أنفَها به، يُوضّح عدم اعتماد فن الباروك على المكان. إن فولفلن الذي فسّر العمارة تفسيراً أخلاقياً مثل راسكين قد أعجب بما في أعمدة عصر النهضة من ((إرادة وحيوية))، هذه الأعمدة التي تقف وحدها تحت ما تحمل. وعلى كل حال، فإن الركائز ((تدخل قليلاً في الجدار)). ثم تذوب في الكتلة التي خلفها - وهذا ما يبدو أن هاري يفعله تماماً حين ينسلّ من الباب الذي يمكن ألا يؤدي إلى مكان، لأن المدخل قد اكتظ بالقرميد. إن حجم العمارة الباروكية لا يضمن الصلابة، وعندما يذهب هولي إلى مسرح جوزيفستاد للعثور على آنا، تفقد المدينة ذات البناء الثقيل الوطأة، والسقوف الواطئة، والأدراج المائلة، كلَّ ما يربطها بالأرض، وتصبح روكوكية مرهفة: المسرحية الذي يشاهدها تجري أحداثها في حديقة الملذات فاتويسك، والممثلات ذوات الشعر الأبيض المستعار يثرن أنصارهن، ويدرن خفيفات كالفراشات.

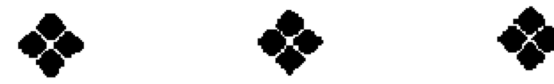
لم تكن هذه الحركات السريعة المضطربة الروكوكية تناسب ويلز. لقد وافق ريتشارد مارينستراس على أن ((ماكبث)) قد كان ((فيلماً باروكياً))، ولكنه أضاف: ((لا يعني ذلك أنه روكوكي أبداً)). وكما أثبت فولفلن، فإن فن الباروك قد استسلم أخيراً لما يتصف به من ثقل، وكان لا بد من إضفاء خفة من الركوكو عليه. لقد قارن فولفلن أشكال عصر النهضة الرشيقة السمجة. الخمول هو الذي سيطر: تلك التماثيل الضخمة ((تستلقي ثقليةً بلا حراك، وبلا توتر على الإطلاق)). ولما أصبح لويلز جسداً باروكياً، وأمعن في لفّه في الأردية الفضفاضة، أو البذلات السابغة الشبيهة بالمعاطف التي يرتديها الأطفال، لم يكن له من خيار إلا أن يستسلم إلى هذه الراحة البليدة. حين يتعثر في جدول عند نهاية ((لمسة

الشر))، يجلس لحظة على كنبة مخمل مهملة بين أكوام القمامة على الضفة. وفي ((المحاكمة))، يدير عمله القانوني وهو في السرير يتقلب تحت البطانيات كما يتقلب لوياثان في المحيط. ويجد هال وبوينز فولستاف نائماً في بداية ((أجراس منتصف الليل)).

يحاول هملت البقاء على إيمانه بألوهية إنسان عصر النهضة، ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل دليل الفناء: خموله هو، وتعفن الجسد لا ينبعث. وحين يشرع في تأمل هذا النقص، ويحاول التصالح معه بالتنكيت، يأخذ بالتحول ـ كما زعم ويلز ـ إلى فولستاف، والتحول من شخصية إلى أخرى يتوافق مع الانتقال من عصر النهضة إلى عصر الباروك. في محاضرة أُلقيت أول مرة سنة١٩٣٤، عرّف مؤرخ الفن إروين بانوفسكي فن الباروك بأنه مرحلة متأخرة وغريبة من مراحل وعي النهضة الذاتي. إن إنسان النحات فيتورفيوس نموذج للكمال، ولكن أحداً لا يظهر هكذا وهو مجرد من ملابسه، ولا يستطيع اتخاذ ذلك الوضع طويلاً. فحين تتحول الدائرة إلى شكل بيضوي، يلجأ الفن إلى تسجيل الطبيعة الشاذة المنحرفة للظاهرة أو للوجوه الإنسانية. وهذا الوعي واضح بالنسبة إلى بانوفسكي في رسوم ليوناردو المجملة للرؤوس الغريبة، ولكن مع أنها مشوّهة ومُتَأَلّلة، فإنها تثير الدهشة لا الاشمئزاز ـ يظهر الإحساس ذاته بليونة الإنسن وغرابته في رسوم ويلز التي رسمها على هوامش ((شكسبير للجميع))، كما في تتبع جمسه بالإصلاح. ورأى بانوفسكي ((روح الدعابة، كما تظهر عند شكسبير وسرفانتس)) دليلاً على هذه الروح الجديدة التي وجدت متعة في الشذوذ الجسدي والأخلاقي. ولعل ويلز كان يستوحي هذه الفكرة عندما قال: إن أي تعامل مع مسرحيات شكسبير يجب أن يكون ((باروكياً من الناحية البصرية))، على الرغم من كونها ((من أعمال عصر النهضة)). ولكن الأسلوب يمليه المحتوى على الدوام: كان ينبغي أن تظهر المسرحيات هكذا، لأنها كانت في نظر ويلز باروكية من الناحية النفسية، تسعى إلى الموازنة بين التراجيديا والكوميديا، بين الملاك والقرد. هل عطيل مثالي

مرتبك أم زوج امرأة فاسقة يُرثى له؟ كيف يمكن أن يكون فولستاف لطيفاً وحكيماً، إذا اعتبرناه، كما يشير بانوفسكي، ((كاذباً وجباناً)) أيضاً؟ إن مثل هذه النزاعات المهلكة قد كانت موضوع الفن الباروكي.

ولئن كان عصر النهضة قد استمر ثلاثين سنة فقط، كما يحسب هاري لايم، فإن هذه الفترة مساوية للشباب، للمراهقة والرجولة المبكرة، وهي الفترات التي شهدت انتصارات ويلز المذهلة. وأما في النصف الثاني من حياته، فقد حدث الإسهاب في الأسلوب الباروكي، أو الانحدار إليه، حين أصبحت ثقة إنسان عصر النهضة المغالية بالنفس تصنعاً غامضاً. في، رسم بارميانينو نفسه في مرآة محدّبة ضخّمت - مثل زاوية كاميرا ويلز- يده في لقطة مقربة، وأبعدت وجهه إلى ركن بعيد في الخلفية. إن التقهقرات الممرضة والتأجيلات المحبطة قد جعلت ويلز يرتاب في نفسه على النحو ذاته. وأخيراً تجد الأشكال الباروكية ملاذاً من مثل عدم الثقة بالذات هذا في امتلاء الجسد المريح، مثل حوريات بيرنز المكتنزة. وخلال عقود عمره الأخيرة (أو أطواره) بدا أن دفاع ويلز الوحيد هو تنمية درع السمنة الطري المنتفخ.



الفصل الثاني عشر

الحيـوان المقـدس

في مطلع الخمسينات، كان ويلز يعلن عادة أن مشاريعه تتضمن فيلماً عن مصارعة الثيران، وأن عنوانه سيكون ((الحيوانات المقدسة)). وكانت مصارعة الثيران قد أثارت حماسته منذ جولاته الأوروبية المبكرة. وفي ١٩٣٢، عَقِب موسمه المسرحي الأول في دبلن، زعم أنه سافر إلى إشبيليا، واشترى قطيعاً من الثيران، ثم أكبّ على مناوشتها. وفي رواية أخرى للقصة، قال: إنه قد دفع ما يدفعه المبتدئ من أجر، فأتيح له أن يظهر في الحلبة في ((عدة مصارعات))، وكُتب على الملصقات المعلنة عنه كلمة ((الأمريكي)). إن هذه الحرفة البديلة قد بقيت على قائمة رغباته - حياة غير متحققة مثل فيلم غير مصنوع - وكان يجددها كلما تقدم في السن. في البداية، كان الفيلم الذي وضع خطته يدور حول هاوٍ طاعن في السن يقتفي أثر مصارع ثيران في كل أنحاء إسبانيا متعقباً ذاته الشابة. ولما عاد ويلز إلى كاليفورنيا في السبعينات، استعمل العنوان ذاته لشكل جديد مختلف للحكاية المحزنة ذاتها. كان يفترض أن يكون الفيلم هذه المرة حول مخرج متقاعد يحاول أن يجدد عمله في هوليود.

أعجب ويلز قصةُ هيمنغوي ((الرجل الذي لم يُهزم)) التي يطلب فيها مصارع ثيران عاجز عملاً من قاطع تذاكر يقول له هازاً كتفيه: ((أظن أنهم قد قتلوك)). يستقر على أجر زهيد ومهين، ثم يذهب إلى مواجهة ثور آخر، فينطحه الثور. إن مصارعة الثيران في نسخة ويلز من ((الحيوانات المقدسة)) قد صارت

إلى استعارة تشير إلى رفضه الشجاع للهزيمة الحرِفية. وفي ((الأسد والثعلب))، شبّه ويندهام لويس ملوكَ شكسبير الإقطاعيين المخفقين بـ ((مصارعي ثيران منحطين)) وهذا التشبيه المنصف راق ويلز، ولكنه عدّله وصمّمه في مقدمة فيلم تينان ((مؤدي دور الملك)). لقد اعتبر أن تينان ((متردد في شأن الثيران الشجاعة)). فلقد أخطأ في رؤية مصارع الثيران بطلاً تراجيدياً، في حين أن الحيوان المقدس هو الثور طبعاً. وقال ويلز منبهاً تينان: إن ((الحقيقة التراجيدية)) مستمدة من صراع الحيوان مع الموت. وخطأ تينان هو أن حماسته للأداء البطولي من مثل أداء ويلز نفسه قد صرف انتباهه عن ذلك إلى ((السحر الرفيع)) الذي يتحلّى به مصارع الثيران الذي يجعل المصارعة تبدو أخطر مما هي بالفعل. إن ويلز قد انتهى ثوراً بعد أن بدأ (أو هكذا قال) مصارع ثيران. ويحسب تقديره، أصبح هو الحيوانَ المقدس، ((الكاتدرائيةَ الرائعة)) الساقطة على الرمل - كما دعا أحد العجول القوية التي يُفترض أنه صارعها في إشبيليا.

إن الحيوان مقدس لأنه ضُحّيَ به. وموته يُرضي الإله المستاء، ودمه يروي الأرض. ولقد اقتبس ويلز عنوانه اللافت للنظر، والمنطوي على تناقض، من كوكتو الذي دعا الصنف الجديد اللامع السيئ السمعة من المشاهير - وويلز أحدهم - ((مخلوقات غريبة مقدسة)). إن نجوم السينما، وخبراء المال، وأمراء المجون، الذي أقاموا هذا المعبر العالمي، قد اتصفوا بالغرابة لأنهم كانوا ضخاماً، ومتطرفين، وجامحين. لقد نصبهم للعبادة مجتمع بلادين، غير أنه قضى أن تكون شهرتهم قصيرة الأمد، فنحن نحتفظ بحقنا في تسلية أنفسنا بالاستمتاع بانهيارهم العاجل. ربما جاءت الفكرة من عند كوكتو، ولكن ويلز انتحلها، لأن النصف الثاني من حياته أثبت معناها لذلك خفّف العبارة الشهيرة وأعاد سبكها. في سيناريو ((المهد سوف يهتز))، تقترح زوجته الأولى لعبة مشتركة يوصف فيها الناس الذين تعرفهم بأنهم ((حيوانات أسطورية))، مضيفةً عليهم - مثل المشاهير - مكانة أعلى أو أدنى من مكانة الإنسان في آن معاً. ويلاحظ هنا استخدام كلمة

حيوانات بدلاً من كائنات غريبة، كما يلاحظ عدم استخدام نعت ((المقدس)) الذي استخدمه كوكتو، على أن اسم اللعبة (Beastly Bestiary) يتضمن تكراراً. تدعوه فرجينيا أولاً حصاناً عربياً، ثم تدعوه باستبصار واجم ((دب سيرك أعور يرقص في الربيع كي يرينا أنه ما يزال فتياً)).

إن كائنات كوكتو الغريبة قد كانت، مثل السفينكس (جسد أسد، وجناحان، ورأس امرأة) والمينوتور (نصفه إنسان ونصفه ثور)، خارقة للطبيعة حقاً، في حين كان من السهل جرح حيوانات ويلز وإيذائها، مثل الدب الراقص أو الثور المعذب في الحلبة. كان يعرف أن الرجل المشهور إله غير موثوق، أو ملك بلا مملكة. تقول شخصيته في ((المهد سوف يهتز)) متذكرة ماكبث: ((يدعونك ملك هارلم، أليس كذلك؟)) فيجيب ويلز: ((قبل عامين. بعد ذلك كثر الملوك)). ولقد أفلح في علمه المختصر ((خمسة ملوك)) أن يغطي في أمسية واحدة خمسة عهود متتالية فادحة. وهذا كان في رأي باختين احتجاج الكرنفال الشديد المتمثل في تتويجه وخلعه ملكاً دعياً فاجراً مثل ري مونو: يؤكد الاحتفال الطابع المؤقت للسلطة، وللحياة ذاتها. وبما أن ويلز كان يقضي وقتاً في المنتجعات الذي يفضلها المشاهير، فقد بات يشعر بالصلة الوثيقة بالرجال الذين لم يعودوا قادرين على أداء دور ملك: تشرشل الذي فقد منصبه في ١٩٤٥، أو فاروق، ملك مصر الذي خلعه عبد الناصر وزملاؤه الضباط في ١٩٥٢. وفي رواية مرتكزة يزعجوا فاروق بدلاً من ذلك. وفاروق المنفي في روما، أنكبّ على الملذّات، وحاول - مثل كين - أن يرقّي خليلة ضئيلة الموهبة من خليلاته إلى رتبة مغنية أوبرا. وفي ١٩٥٣، أبدى رغبته في تمويل فيلم عن ((يوليوس قيصر))، كان ويلز ينوي تقديم المسرحية الشكسبيرية كشريط أخبار معاصر، ولكنه سحب رعايته عندما علم أن مانكيويكز وهاوسمان كان يصنعان نسخة منافسة من المسرحية في هوليود، وهكذا فقد ويلز - كان ينوي أداء دور بروتوس مع ريتشارد بيرتون في دور أنطوني - فرصة اغتيال شخص آخر راغب في أن يكون ملكاً.

سخر ويندهام لويس من الملك الشكسبيري معتبراً إياه ((إلهاً زائفاً))، وربط قتل الملوك في المسرحيات التاريخية بالطقوس البدائية التي ((يُضحَّى فيها بالممثل الإنساني للإله)). وفي الخمسينات، شعر ويلز بأن هذا ما قد حدث له. إن عبدة الإله السابقين قد فقدوا ثقتهم به، فالملك قد قُتل، أو على الأقل ضُحّي به، إرضاء للرعايا. وما أصابه من انهيار ذكرّه بمصارعة الثيران، وطقس الذبح المصاحب لها. وللتمعن في وضعه الجديد، استخدم فيلمين من أفلامه الرديئة ظهر فيهما خلال فترة التكيّفات المزعجة - ((متاعب في الوادي)) و ((داود وجليات)) في ١٩٥٤و ١٩٥٩على التوالي. وفي كلا الفيلمين حاول أن يظهر عقابه المستَحق نكراناً للذات. بعد أن ينتقل النبيل الأمريكي الجنوبي إلى اسكتلندا، يعرف الفرق بين سلطان السيد، ومسؤوليات صاحب الملك. وفي براري أمريكا الجنوبية، يولي عنايته للذين دعاهم ((ناسي الذي يخصونني)). (يكرر ويلز هنا سطراً من ((المواطن كين)): ليلاند يتهم كين الشعبي المفترض بالتحدث عن الناس ((كأنك تمتلكهم)).) يتمرد سكان المرتفعات على زعامته الإقطاعية، فيكفر عن أخطائه بالقول: ((أنا أنتمي إليكم)). ومثل شاول، يتهالك على عرشه بينما يعلن النبي صموئيل أنه غير صالح للحكم. ينوح المتعالم الملتحي: ((لقد فارقك الرب)). إن شاول يدمره نصر الفلسطينيين العاجل، وأفراد القبيلة المعاصرون ذاتهم قد أسقطوا ويلز. يسأل غير قابل أن يكون زائداً على الحاجة: ((من ذلك الرجل - من هو؟ ذلك الذي سيكون ملكاً في إسرائيل بعدي؟)) وبالطبع لا يلبث أن يصالح مع خسارته للسلطة، ويتنبأ بالأشياء العظيمة التي سينجزها الشاب داود.

كان ويلز أقل كرماً من شاول عندما مواجهة البديل الممكن. لقد قبل أن يكون بوغدانوفيش مساعداً له، لا منافساً شاباً، لا وليٍّ عهد نافد للصبر. واستاء من نجاحات محميّة الأولى في الإخراج. ويظن بوغدانوفيتش أنه قد شعر ((بأنني كنت أؤدي دور الأمير هال مع الملك هنري الرابع ((أو دور فولستاف)... وهذا الدور قد أديته بالفعل مع ((ملك)) هيوستون الكهل... في ((الجانب الآخر من

الريح)). يخلف المخرجَ العجوزَ مخرجٌ شاب، أو يقتله، على لغة الأسطورة)). إن ويلز قد أقام أفلامه اللاحقة حول هذا التناقض بين شيخ جافّ، ومتحدٍ غضّ: كوينلان إزاء الزوج الجديد فرخاس، والسيد كلي إزاء البحار الذي يستأجره لكي يمارس الحب نيابة عنه. كان للدراما ذاتها أن تُمثَّل في الواقع، وتسبب القطيعة بين ويلز وبوغدانوفيتش.

قبل ويلز على مضض انخفاض منزلته، لأنه كان يعلم أن دور الملك ليس الدور الوحيد المقدس الذي يمكن أن يؤديه. لقد كان ساحراً أيضاً، وبالتالي كاهناً من نوع ما، قادراً على تنصيب الملوك وخلعهم - نموذج نادر لما دعاه ويندهام لويس ((الرجل المتحول، أو الساحر)) الذي كان يحسن استخدام قوى غامضة لا يستطيع أحد نزعها منه. كان الساحر بالغ الأهمية بالنسبة إلى خير المجتمع القبلي، وذلك لأنه كان يشرف على تقديم القرابين إسترضاء لآلهته، ويعالج أدواء أفراده، وحين يئن الأوان، يصطحب، مثل ميركيوري، أرواح الموتى إلى العالم الآخر. إن افتتان ويلز بالسحر قد أقنعه بأن أي ممثل يستطيع أن يؤدي الوظائف الكهنوتية في العالم المعاصر.

يروي مرسيا إلياد (وقائع تدريب الساحر، فيصف اختبارات ((تعذِّب فيها الشياطينُ المبتدئَ، فيُقطَّع جسدُه إرْباً إرباً، ويهبط إلى العالم السفلي، أو يصعد إلى السماء، وأخيراً يعاد إلى الحياة)). وقد اختبر ويلز كل هذا عند أداء دور فاوست، مع أنه آثر تمزق الأوصال الذي كابده بطل مارلو على الغفران المبهج الذي منحه غوته للمرتد. وبعد الاطلاع على التعاليم، يستطيع الساحر أن يتوسط بين العالم الحادي والعالم الروحي. وتتيح له ((وسائل الانتشاء))، كما يدعوها إلياد، أن يغادر جسده متى شاء)). وهذا ما فعله ويلز في برامجه الإذاعية، أو في الأدوار التي أداها ممثلون غيره، وسجلها بصوته الخارج من جوفه. إن الساحر في المجتمعات المحلية في أمريكا الجنوبية، هو مشعوذ، مثل الأطباء الدجاجلة الذين خالطهم ويلز في ريو، ويستطيع أن ((يحوّل نفسه إلى

حيوان، ويشرب دماء أعدائه)). وفي ثقافة قبائل أمريكا الشمالية، يزعم الساحر أنه ((يعلم أحداث المستقبل، ويشكف عن مرتكبي السرقات))، وهذه المهارات الخاصة كان يتصف بها نوستراداموس أو ((الظل)).

إن الساحر هو دليل الأرواح في رحلتها من الحياة إلى الموت. وفي ((عائلة أمبرسون العظيمة))، نجد ويلز الراوي يرافقُ جورج خِفْيةً وهو يسير آخر مرة عبر المدينة التي محتّهُ. وفي ((المحاكمة))، يزداد فظاظة في أداء المهمة ذاتها عند أداء دور المحامي. ففي فجوة في جدار الكاتدرائية، ينتظر ك الذي ازدرى خدمات الكاهن، ويتلو عليه حكاية القانون المقدَّر، ثم يرسله إلى الإعدام. ورغم دعابات ويلز الرامية إلى دفع الشك، فقد كان يؤمن بالحرّاس الروحيين. وحين كان يصنع ((أجراس منتصف الليل)) في مدريد، حاول أن يقنع كيث باكستر باصطحابه إلى مصارعة الثيران. ورفض باكستر المستهجن، وذات ليلة وجد بالمصادفة El Duende (العفريت)، وهو بارٌ وراء الساحة الكبيرة يرتاده مصارعو الثيران، وراقصو الفلامنكو. أسكره الجو، وقال له ويلز: ((لا أحد يجد El Duende بالمصادفة. لقد أرشدك إلى هذا المكان مرشد روحي)). وقبل باكستر بعد ذلك أن يكون ويلز مرشده الروحي، و وافق على أخذه إلى المصارعات. ولما نفر من سفك الدماء، عاد ويلز إلى إحدى المسرحيات المتضمنة سيرة حياته، وسأل: ((كيف أمكن إخراج ((يوليوس قيصر)) من دون موت قيصر؟)) فردّ. باكستر: أن الممثل لم يكن يُقتل في كل أداء، وهذا ما جعل المخرج إميليانو بيدرا يتنهد، ويقول: ((آه، ليت...)) ويلز كان أكثر حكمة، كما هو دائماً. إن الممثل يكابد مثل الساحر موتاً رمزياً، ولا يلبث أن يُبعث حياً من حسن الحظ.

تنافس ويلز وهيمنغوي في ادعاء المهرجان. أصبحت مصارعة الثيران بالنسبة إلى هيمنغوي ورقة تثبت الرجولة التي ظن أن ويلز كان مفتقراً إليها. وبحسب الأسطورة فإن ويلز قد ثبت أمام ثور صغير هائج في الحلبة. وهيمنغوي لم يغفر أن يرّه منافسهُ.

سافر هيمنغوي إلى إسبانيا بعد أن عمل سائق سيارة إسعاف مع جند المشاة الإيطاليين، لأن ((المكان الوحيد الذي يمكنك أن ترى فيه الحياة والموت، أي الموت الفظيع، بعد انتهاء الحروب، قد كان حلبة المصارعة، وأنا قد أردت... أن أدرسه)). وذلك التحدي للموت الفظيع قد تطور إلى إيمان. يخضع للضرورة بلا تذمر. إن لنكولن كيرستشاين الذي راجع ((موت في الظهيرة)) في ١٩٣٢، أشار إلى أن همنغوي لم يغفر لنفسه النجاة من الحرب. لقد رأى وهو في حالة الصدمة أن منبع الحيوية، وأساس الوجود، هو أن يتهيأ لك أن تَقتل و أن تُقتل. وأوضح لنكولن أنه لم يتيسر له أن يدرك أن الشجاعة الجسدية ليست لازمة في المجتمع الحديث إلا للرياضيين والجنود ومرممي أبراج الكنائس. وبعد أن أثنى هيمنغوي على مصارع الثيران بوصفه فناناً، صرح منتشياً: ((أن القاتل العظيم يجب أن يحب القتل)) و ((القاتل العظيم حقاً لا بد أن يتحلى بالنبل والعظمة)). هل هذه خصال علينا أن نُعجب بها حقاً؟ كانت نظرة ويلز إلى مصارعة الثيران أكثر إنسانية: أثار ما دعاه ((القتلات الرديئة)) أسفَه. وعلّل هيمنغوي تحمله للمذبحة في الحلبة باستذكار عمله الحربي، نزعَه قِطَع الأموات عن سياج الأسلاك الشائكة. إن وصفَه عليه طابَع الجمال لأنه مُخدِّر: يرى رؤية مجردة لا شعور فيها، وقد أذهله ((أن يتحول جسد الإنسان إلى مزق لا ينفصل بعضها عن بعض كما يقتضي التشريح، بل تتقسم اعتباطاً مثل تشظي قنبلة شديدة الانفجار)). وهذه النظرة إلى الحرب يتم توبيخ صاحبها في ((أجراس منتصف الليل))، حيث تكون معركة شروزبري التي يفرّ منها فولستاف الحصيف، تدريباً على جمع قطع الفيلم مثل جمع هيمنغوي تلك المزق المدماة - ولكن ويلز لا ينسى أبداً أن الأعضاء المتشظية، والوجوه التي شقّتها الفؤوس، والرؤوس المبعوجة قد كانت ذات يوم تخص كائنات بشرية حية. يتحدث هيمنغوي عن ((القتل النظيف على نحو يمنحك متعة وزهواً جماليين)). ويظهر ((أجراس منتصف الليل أن القتل البارع النظيف لا وجود له. تبدأ المعركة باستعراض فرسان نشاهد

أشكالهم قبالة السماء، ولا تلبث أن تتحوّل إلى عراك بين المشاة الذين يعركون الأرض حتى تستوحل، ثم يُطمرَون في مستنقع.

وفي الحرب التالية، اعتمد مهتدون جدد على مصارعة الثيران حتى يبيّنوا دوام العنف في العالم، كما قد فعل هيمنغوي، و وجد فيها حتى أولئك الذين لم يشاهدوا الحلبة ما يدعم هذه الفكرة. إن البوّاق مايلز ديفز (الذي قال: إن أسلوبه قد تأثر بما يتصف به صوت ويلز من تغيرات في الطبقة، وأشاد به كرجل ((مقيت للغاية))) قد احتفظ بملصق عن مصارعة الثيران على جداره حين سجل ((مقطوعات إسبانيا)) في ١٩٥٩. كان النفخ في البوق بالنسبة إلى ديفز يقتضي شجاعة وجودية محفوفة بالمخاطر مثل استعمال السيف. ولقد سرّه أن يعلم مصارع ثيران متقاعداً قد استمع إلى مقطوعاته، وكانت استجابته أن مضى ظالعاً إلى الحلبة للإجهاز على ثور آخر. وفي منتصف الخمسينات، حضر تينان حفلة مصارعة في بامبلونا، وهناك التقى راتما موهيني، وهي راقصة من جزيرة بالي Bali متزوجة المصور الفوتوغرافي في هنري كارتيار - بريسون. ورغم أنها مسلمة، فقد كانت دارسة مخلصة للثقافة الهندوسية، ومدركة أن الثور كان حيواناً مقدساً بالمعنى الحرفي للكلمة. وبعد القتل المستحرم قالت لتينان: ((هوذا انتقامك. أوروبا الغربية تنتقم من الشرق. حسناً. الإنسان يقتل الثور - وهكذا يبدع الإله المدمرُ شيفا القنبلةَ الذرية)). ورأى تينان أن محاولة توضيح المشهد لها أمر لا جدوى منه. كان يمكن أن يقابل ويلز اتهامها باحترام أكثر، بما أنها استحضرت نسخة شرقية من الإله البيضاء؟.

إن ويلز قد شغل بالَه ((الدفاعُ الأخلاقي)) للمهرجان، واعتقد أن المشهد قذر إن أصبح ((أداء دور الثور)) أهمّ من موته)). قلما كان يحترم حركة أرجل الراقصين الغربية، والتفاف الأردية الفضفاضة، مثلما كان مرتاباً في البراعة المنمقة التي يتصف بها هو. لقد ازدرى ارتداء مصارع الثيران للصوف والديباج معتبراً إياها زينة لا هدف لها، وقال محذراً: ((إن ما نستطيع فعله بالقماش)).

كما في زخارف سحره المريكة . ((لا يمكن أن يسوِّغ إلا بما يجب أن نفعله بالفولاذ)). و أثناء عشاء مع جميز أ. ميشز، انتقد الحركات الخادعة الخفيفة للمثل في الفودفيل، وسخر من مصارع الثيران الذي اعتاد أن يمسك رأس قرن الحيوان الهائج.كان ويلز يعرف أن مهمة المصارع ((لا مبرر لها من دون فن))، وفي غياب الفن لن يكون إلا جزاراً. كان باستطاعة ويلز أن يستحضر مثل هذه القسوة رغم اسئمزازه منها. وفي فيلم فريد زينمان ((رجل لكل الفصول))، يوضح أن وولسي هو ابن جزار: يظهر مثل جانب اللحم النارف بعد أن غُلّف مجدداً في الألوان الحمراء إلى صفرة، واستخدم أيضاً قطرة للعين كي يحدث أفولاً مثيراً محتقناً بالدم في عينيه. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نُحمَل، عندما تسفر البراعة عن سفك دماء حقيقية، على الارتياب في قيمة الفن، وزيفه الجدير بالازدراء. إن الممثلين يحاكون الموت، ويعبثون مع الخطر مثل مصارعي الثيران. وهذا العرض للبراعة يهين الثور المتألم الذي لا يحظى بالتصفيق الذي يدعوه إلى العودة إلى خشبة المسرح.

أخبر ويلز ميشنر أن مصارع الثيران ((يجب أن يتيح للثور أن يظهر صفته المميزة)). لقد علّمه أداء دور عطيل أن يتعاطف مع المخلوق القتيل، لا مع القاتل. وقال ويندهام لويس: إن عطيل قد كان ((من جنس أشباه المسيح، أو من جنس ((الثيران)) . راضٍ بالتضحية مثل إله، ومخذول مثل حيوان. يؤدي إياغو دور مصارع الثيران الحذر الذي يرمز إلى ((كل واحد، إلى أشباه يهوذا في العالم)). وتكررت استعارة مصارعة الثيران عندما راجع تينان مسرحية عطيل التي أخرجها ويلز في لندن سنة ١٩٥١. اعتبر ويلز بليداً، ولم يستحسن أيضاً إياغو الهزيل الذي من وزن الديك. قال: إن البطل يجب أن يكون ((ثوراً نبيلاً يكرّ مرة بعد أخرى على الوشاح)) الذي يرخيه المصارع الرشيق أمامه.

أين ديدمونا في هذه الرؤية للتراجيديا؟ مع أن ويندهام، و لويس، وتينان يحذفونها من الصراع، فإن ويلز قد أدخلها فيه عند وصف المواجهة بين أركادين،

وابنته وفان ستراتن. ففي الرواية، كما في الفيلم، يفاجئ أركادين ابنته وعاشقها في غرفة نومها. يسيء إلى سمعة فان ستراتن الذي يردّ بالإشارة إلى أنه يعرف أصول ثروة أركادين الملوّثة. وتكمل الرواية حوار الفيلم باستخدام استعارة مصارعة الثيران التي هي الآن مصارعة بين ثلاثة. يشبّه فان ستراتن نفسه بالمصارع الذي يواجه أركادين، المعتدي الشاخر، وتؤدي راينا دور المرأة المكرس مصارع الثيران لقتلها. ورغم ذلك فإن ولاءها منقسم بين الرجل والثور، وهي مستعدة بلا انحياز ((للاحتفاظ بالنقاط المسجلة في هذا الصراع الشرس للموت)). وفان ستراتن لا يدري ماذا ستفعل، أتُلهمه أم تُلهيه. وهو يندم على جراءته في إفشاء كثير من معلوماته السرية عن والدها، لأنه قد رأى في إسبانيا مصارعي ثيران ((يفقدون وعيهم للخطر... عندما تنظر إليهم امرأة)). يدفعهم توقهم الشديد إلى إحداث التأثير إلى المجازفة في هجمات متهورة، ثم إنهم ينتهون على قرنيّ الحيوان. وكما يعلم، فإن اللعبة قد تأخذ منحى آخر: إذا أرهقت جرأتُه الحيوان، فإن الحيوان قد يذعن ((للسيطرة عليه، وقهره تماماً)). وهذا ما يحدث. إن أركادين يخطئ في الحساب، فيقرر أن يتخلص ممن فان ستراتن بالتعامل معه كمبتز عادي، وهذا ما يحّرض رانيا على النظر إلى أبيها نظر المعاتبة. لقد سحبت مودتها، وسوف توافق على القتل.

وبما أن ويلز قد أُعطي دور الثور المتخبط المُضحَّى به، فإنه لم يقدر أن يتصور أنه إياغو. ففي رسالة التقديم التي كتبها من أجل كتاب تينان، رفض أن يؤدي دور الفارس الذي يهيج الثور بالرمح، واكتفى بالقول: ((إن حماستك منتفخة، وتحتاج إلى ثقب. أنا لا يناسبني ذلك العمل)). ولما نشرت يوميات ماكليموار عن صناعة فيلم ((عطيل)) سنة ١٩٥٢، كتب ويلز مقدمة شجاعة فيها تضحية بالنفس وصف فيها ماكليموار بأنه إياغو، مصارع الثيران الذي لا ((يشرط أو يذبح، ولا حتى يَخزُ))، بل يُظهر أنه ((سيّاف... قاتل)) يجرح بالدعابات. وهذا ما قد حضّ ماكليموار على مواصلة تصوير شخصية ويلز

كالثور الهائج الذي تهزمه المناورات الذكية. وفي المجلد التالي من السيرة الذاتية، والمنشور في ١٩٦١، تذكر ماكليموار ضراوة ويلز عندما رفض في البداية أن يوقع عقد ((الزمن يعدو)) في باريس: كان ذلك أشبه بالتحديق في ((ثور داكن خطر)) من غير أن يكون هناك سياج حاجز. ولما كانت صيّادات الصور تهاجمن ويلز، كان ماكليموار يراه يحملق ((حملقته المشهورة)) الشبيهة بالنظرة العاتبة لـ ((الثور المحتضر)). وتسألت فرانسوا ساغان لما التقت ويلز في ١٩٥٨ عما حلّ بـ ((بالثور الأسود الفتي الهائج الذي نشر الهلع في حلبات أمريكا)). وتلقت الجواب عندما شاهدت ديتريتش تجرده من رجولته في ((لمسة الشر)). وقالت ساغان: إن كوينلان (ويلز) يبدو عندما تقول له تانيا: أنت مقيت، ((مثل ثور مجروح قبل القتل)) وهذا التشابه هو الأدق، لأن غرفة استقبال تانيا مزّينة بالتذكارات من حلبة المصارعة: النصال المريّشة التي تضعف مقاومة الثور، ورأس حيوان مذبوح أيضاً. تشير الرماح إلى كوينلان، وتتدلّى فوقه مجموعة من القرون. لعله يستحق علامة العار هذه، على خلاف عطيل. هل جعله ديُوثاً ((رجل مولّد)) قتل زوجته؟

رأى كثير من المعلقين في مصارعة الثيران محاكاة للفعل الجنسي، وذلك عندما يطعن السيف طعنته المنتصرة. ولكن الأمر يتعقد عندما نتذكر أن المتصارعيَن ذكَرَان. إن أزنشتاين قد قبل الجنسية المثلية المتضمنة في المباراة، وعند أفلمة مصارعة ثيران من أجل فيلمه المكسيكي في ماريدا سنة ١٩٣١، صوّر مصارع ثيران عرقان يلوط الثور، غير أنه قد صوِّر هو نفسه في الحلبة يحمي مؤخرته من طعنات المصارع المرح الوثبات. وفي لقاءات كوينلان مع تانيا، نجد أن مصارع الثيران صاحب النظرة القاتلة، وأمّر الانصراف، هو امرأة. ويبقى الثور، كما قال ويلز، ((الممثل الأعلى على الأرض للذكورة))، وبالتالي فهو لا يمكن أن تهزمه إلا امرأة - مثل حال شاعر جريفز مع عروس شعره الظالمة.

وعلى نحوٍ ما تصبح أساطير ويلز حقيقة. فلقد قرر سنة ١٩٤٥ أن تتعلم ريتا هيوارث مصارعة الثيران. فاستقدم مصارعاً من المكسيك من أجل ذلك.

أحسنت التباري مع رأس ثور محمول على عربةٍ يدٍ يتحكم والدها في مقابضها. وفي وقت لاحق، تعرّف ويلز إلى امرأة كانت تستخدم سيف المصارع استخدام محترف. كانت تلك المرأة هي مصارِعة الثيران البيروفية كونشيتا سنترون التي كتب ويلز مقدمة لسيرة حياتها سنة ١٩٦٨. اعترف ويلز أن رد فعله الأول مآثرها كان ما يتميز به الذكر الراعي: ((يجب أن تُحمَى السيدة من تلك القرون المخفية... وبالطبع فإن الحقيقة هي أن القرون التي تقلقنا تنمو على رؤوسنا)). إن سنترون قد أقلقته لأنها اختارت كثيراً من امتيازات الذكور. صارعت الثيران وهي راكبة حصاناً مستردة بذلك المكانة التي افتقدها المصارعون الفرسان منذ أمرهم مرسوم ملكي بالمصارعة راجلين: دعاها ويلز ((فارسة بلا درع)) تذبح التنانين هي نفسها، ولا تعصر يديها وتنتظرُ - كما تفعل إلزا في الظاهر عند بداية ((سيدة من شنغهاي)) - بطلاً يأتي لكي يساعدها. لم يستطع ويلز أن يفكر في سنترون من غير إسقاطها على ((دون كيشوت)). قال في مقالته: كانت مثل دولسينا التي دحضت الفكرة القديمة عن ضرورة بقاء النساء محميات في منازلهن. ركبت الحصان و ابتعدت عن حصن الأسرة، ولكنها لم تعتمد على حصانها لكي يرفعها فوق النزاع. وبعد انتقالها من أمريكا الجنوبية إلى إسبانيا، أحدثت فضيحة بالترجل في الحلبة، ومواجهة الثور. ولّى ويلز الأدبار نيابة عن أبناء جنسه كلهم. وكتب ((إن الرجال في شبه الجزيرة الإيبيرية متمسكون، كما في أي مكان، بالتفوق)). إن الحياة سنترون قد حذرتهم من انخفاض منزلتهم الوشيك. فالإلهة البيضاء قد أحسنت الآن استخدام السيف، وبعد أن تهزمك، تسطيع أن تعلن ظفرها بأن تصلح أذنيك، وتحذف ذيلك، أو أي زائدة طوطمية. لذلك أكّد ويلز في سخط أن مسوّغ مصارعة الثيران كان ((موت بطلها التراجيدي)). لقد بقي على الأقل هذا الامتياز للرجل غير قابل للتصرف: يجب أن يموت الثور لا البقرة.

في ١٩٥٠، صرّح ويلز ((إن موت الثور لا بد منه في تراجيديا حلبة المصارعة)). ولكن بدأ التماهي مع الثور حتى أخذ يتساءل عن إمكان تأجيل

الحكم على الحيوان الشجاع. إن سنترون قد أبقت على حياة الثور الذي صارعته آخر مرة في مدينة جيّان Jaen الإسبانية. واجهت هجومه، ثم ألقت سيفها، وغادرت الحلبة. ومع ذلك فإن حركتها لم تكن عرضاً للرحمة، بل إشارة إلى التجرد من الأوهام، فالثور لم يلبث أن صرعه مصارع مبتدئ. تصوّر ويلز نهاية أخرى للعشرين دقيقة الشاقة التي يقضيها الثور في الحلبة، ولحياته الأطول والأكثر اضطراباً، على الرغم من أن القصة التي كان يعبث بها قد أُخذت منه، و أتمّها آخرون، كما حدث مراراً. كان ينبغي للقسم الذي أخرجه نورمان فوستر من ((صحيح تماماً)) أن يدور حول ولد مكسيكي ينقذ ثوره المدلل من الحلبة. وبعد إلغاء المشروع، تمسكت شركة RKO بالحقوق، وأنتجت أخيراً ((الشجاع)) في ١٩٥٦ من إخراج إرفنغ رابر. واعترف ويلز بالفيلم مستحسناً إياه، وذكره في مقابلة بالفرنسية عندما أجيز عرضه في باريس. استخدم الفيلم رواية دالتون ترمبو للقصة الأصلية، وترمبو هو حليف ويلز السياسي الذي انضم إليه في توقيع عريضة ضد إبعاد أحد قادة النقابات في ١٩٤١، وهذا ما جعل صحف هيرست تتهمهما بأنهما مخرّبان شيوعيان. وفي سنة ١٩٤٧ وضعت لجنة ماكارثي اسم ترمبو على اللائحة السوداء، فانتحل اسم روبرت ريتش. و لما نال الفيلم ((الشجاع)) جائزة، لم يستطع ريتش أن يدّعي أنها له، لأنه غير موجود.

وانتقاماً مما جرى، ثوّر ترمبو القصة. عندما يخور العجل إتانو، ((يبدو صوته مثل أبواق زاباتا)). وفي المدرسة تتضمن دروس الشاب ليوناردو دعاية سياسية ينشرها معلم يُشبّه الرئيس خواريس بالرئيس لنكولن (للمشاهدين شمالي الحدود). وحين يمضي ليوناردو إلى مدينة مكسيكية لينقذ إتانو، يرتقي درجاً تُرى قبالته جداريات أوروسكو الثورية. تزور مومس أمريكية شقراء مزرعة الثيران، وعندما يُحكى لها عن المصارعات، تصرخ صرخات حادة، وتصاب بالغثيان. وهذا يحثّ صاحب المزرعة دو أليخاندرو على توجيه اللوم إلى بلدها المرتاح الذي يخدع ذاته: ((نحن، المكسيكيين، جنس مختلف وأقدم. نعلم أن

الحياة فيها آلام، وأن الموت غير بعيد أبداً. ولكن مواطنيك يغيظهم الألم دائماً - أما الموت، فأظن أنكم ستصدرون قريباً قانوناً ضده!))

هذه السخرية مؤلمة الدقة، مع أن الكوميديا تصدر قانونها الخاص ضد الموت الذي هو عقاب التراجيديا الثابت. يحالف النجاح مهمة ليوناردو المنفردة المستميتة، ويُرسَل إتانو إلى المرعى ليحيا على الدوام حياة سعيدة كحيوان استيلاد - بعد أن تحاشى نصل المصارع برفع رأسه اعتزازاً وترفعاً، فأثار بذلك الجمهور الذي لوّح له بالمناديل البيض مكافأة له على شجاعته. إن ((الشجاع)) قد أعاد أيضاً كتابة نهاية تراجيدية لقصة أخرى من مقتطفات ويلز الأمريكية الجنونية، وهي قصة كفاح صيادي السمك الفقراء. لقد رفعوا عريضة فرخاس، ولكنها ذهبت سدىً. وليوناردو الذي قَدِم من الريف إلى المدينة في رحلة مجهدة مثل رحلة الصيادين، يحصل بالتملق على مقابلة الرئيس المكسيكي، ويقنعه بكتابة رسالة توسط تُبقي على حياة إتانو. ومع أن الرسالة تصل متأخرة، فإن إتانو يتلقى تدليلاً من الجمهور، لذلك فإن الولد والثور يستطيعان العودة معاً. إن إتانو أكثر من حيوان مقدس، والقداسة تُضفي عليه لأنه يتمتع بما تتمتع به الشخصية الكوميدية بعد النجاة من الأخطار. ففي قرية ليوناردو، يُقاد إلى الكنيسة لكي يُمنح البركة (وهذا القسم أفلمه لويلز في المكسيك نورمان فوستر سنة ١٩٤١) مع قطيع مشاكس من النعاج، والبغال، والخنازير، والدجاج، والكلاب، والقطط. يجثو جثوّ الورع أمام الكاهن الذي يعتبر ((قداسته استثنائية، وبركته مضاعفة)). يقول ليوناردو وهو يناشد الرئيس: ((لا يستطيعون قتل الحيوان المقدس)).

حاول لنكولن كيرسشتاين في مراجعته ((موت في الظهيرة)) أن يثبت أن مصارعي الثيران قد كانوا ((كهّاناً أكثر منهم محاربين))، وذلك لأن ((الدم على أيديهم يكاد يكون قرباناً)). وقال ويلز أيضاً: إن مانوليت الذي قُتل في الحلبة سنة ١٩٤٧، بدا مثل المسيح، لأن ((وجهه المتطاول الحزين كان فاجعاً حتى عندما ابتسم تلك الابتسامة النادرة)). إن ما احترمه في مانوليت هو ((الشجاعة

والنبل))، وهما فضيلتان عظيمتان في نظره. وهاتان الفضيلتان اللتان يتحلى بهما إتانو أيضاً ربما تجعله أحرى بالإعجاب، لأن الحيوان يفتقر إلى الوعي الذاتي، ولذلك لا يمكن اتهامه بالتزييف. يقاوم إتانو محاولات وَسْمه، يقول كبير عمال المزرعة: إنه ((ليس شجاعاً فقط، بل نبيلاً أيضاً)). وهذه الصفة حاسمة بالنسبة إلى ويلز: في رسالته إلى تينان، كان واضح التأكيد على أن ((النبل)) (هي ذي الكلمة المستخدمة) الذي يتحلّى به الثور ((هو وحده الذي يرفع المصارعة فوق مستوى الرياضة والمهرجان)). إن إتانو يستحق التقدير، لأن يضع قرنيْه في خدمة حَمْلة ويلز القديمة على الحداثة والتقدم الميكانيكي. يهاجم إيتانو سيارة صاحب المزرعة، ويحطم رفرفها وأضواءها الأمامية، ويوبّخه ليوناردو على ((قتل السيارات)). ومرة أخرى، يقدّم ((دون كيشوت)) سابقةً: إن مناطحة تلك السيارة يشبه تسديد رمحك إلى طاحونة هواء.

ورغم تنكيت دون أليخاندرو على العاطفة الأمريكية المبالغ فيها، علّم ويلز باجتناب الخاتمة المرسومة للطقس. ففي فيلمه عن رواية سرفانتس، أراد أن يرسل كيشوت إلى الحلبة لكي يأخذ دور الثور في مواجهة المصارع، وخلال عدو الثيران في بامبلوتا، تطارد الثيران المندفعة سانشو حتى الحلبة، فيتسلق الجدار تسلقاً لا بطولة فيه للهروب إلى صفوف الجمهور. يتم إنقاذ الرجل والثور كليهما، ونقْض حكم التراجيديا، وإنهاء الصراع نهاية كوميدية - أعزّ ما كان ويلز يتمناه لنفسه.

وبفضل الذين لا يشعرون بأنهم أحياء إلا إذا قتلوا شيئاً، صُرِع في أثناء ذلك ثيران أخرى، وقُتلت نمور وفيلة، وجُرّت إلى الساحل أسماك ضخمة. إن الرجل الأمريكي في الخمسينات قد رمّم رجولته المتضررة بالانتساب إلى ما دعاه تينان ((ديانة القسوة)). وجون هيوستون الذي كان هو نفسه صياداً مقداماً للحيوانات الكبيرة في أفريقيا، والثعالب في إرلندا، قد أعطى في ١٩٥٨ ويلز دوراً في ((جذور السماء)) الذي يدور حول حمْلة ترمي إلى إيقاف قتل الفيلة

الأفريقية. يؤدي دور المذيع الذي يوافق على الاشتراك في رحلة صيد إلى أفريقيا، ثم يجد نفسه دريئة للمحتجين الذي يمطرون قفاه بالكرات. يطرأ عليه تحول خلال انبطاحه في سرير المشفى، حيث أقيمت على عجل خيمة فوق كفله المصاب. وحين يصبح قادراً بعد ذلك على الجلوس على كرسي، يقدم حديثاً تلفزيونياً يدين فيه الرياضة الدموية.

إن ويلز لم يكن قط واعظاً. إلى هذا الحد، ولكنه كان يستنكر هذه الحرب بين الإنسان والطبيعة. زار منطقة الباسك سنة ١٩٥٥من أجل مسلسله التلفزيوني، وهناك هاله أن يكتشف أن بحارة باسكيين قد ابتكروا حرفة صيد الحيتان التي يصفها بأنها ((الفكرة الغريبة التي تجعل صيد أكبر مخلوق في العالم بالرمح من زورق مكشوف أمراً ممكناً)). راقت الفكرة خياله الجامح لا توقَه إلى الغلبة، وعذّبته الهواية لأن احتمال النصر بدا بعيداً. كان الصيد بالنسبة إليه أمراً يتعلق بالغيب، مباراة غير متساوية بين المتناهي وغير المتناهي.

وفي فيلم هيوستون ((موبي ديك)) المصنوع في السنة ذاتها، تتجب ديانة القسوة جنساً جديداً لا يشهر تالياً للإنسان. يلتقي آحاب (غريغوري بيك) ذو الساق العاجية أبترَ آخر (جيمس روبرتسون) ركّب بدلاً من يده كُلّاباً. وعندما يقارنان بين العضوين البديلين، يشكر القبطانُ الزائر الحوتَ الذي ترك له هذه الإضافة ((العلمية الجديدة تماماً))، ويقول ((إن الملاّحين غير البارعين لا يدرون ما يفتقدون)). ويدفع آحاب الصراع التقني مع الخالق القديم، وخلقه الذي لا هدف له، إلى خاتمته المروِّعة. يرفض استياء ستاربك من تجديفه، ويقول: ((لو أهانتني الشمس لضربتها)). يضع إصبعه على الخارطة ليحدد الموضع التي سيُحسم فيه الصراع مع الحوت الأبيض (يشير إليه ككائن عاقل). وبعد أن تتيه إصبعه بلا حسم عبر المحيط الهادي، تستقر على جزيرة بيكيني أتول، حيث فجرت الولايات المتحدة قنبلة ذرية سنة ١٩٦٤ من أجل إفادة الصحف. أدان ويلز التفجير في ساعات برنامجه الإذاعي في محطة ABC قبل أن يحدث. ومع ذلك.

فإن ذلك الجانب منه الذي شبّهه ماكليموار بالقنبلة لا بد أن يكون قد أبهجه مشهد تحرير هذا الكم الكبير من الطاقة. ولم تلبث أن أصبحت بكيني أتول موضعاً للرغبة المحظورة، ثم أُطلق اسمها على لباس سياحة جديد مقتصد. وفي ((السيد أركادين))، يتم التعرف إلى مايلي Mily الميتة من ملصق ناديها الليلي الذي يعلن عن ((تعرّيها الذري)).

إن ويلز الذي أدى دور الأب مابل في فيلم هيوستون، قد استحوذت عليه رواية ((موبي ديك)) استحوذاً خالصاً طيلة حياته. في ١٩٤٦أدى دور آحاب في إخراج إذاعي للرواية، وفي ١٩٤٧ساعد في نيويورك برينرد دوفيلد، وبرنارد هيرمان على وضع خطة تحويل الرواية إلى عمل مسرحي غنائي: كان ينبغي أن يكون آحاب مصاباً بالعصاب، يخفف حقده الجنسي بتحويله إلى الحوت. وفي ١٩٥٥، قدّم ((موبي ديك - معادة)) في أحد مسارح لندن (وتحث عن تأسيس فرقة دائمة تمثل على خشبة المسرح رواية هيمنغوي عن مصارعة الثيران ((وتشرق الشمس أيضاً). وحين كان منكبّاً على إخراج F for Fake في أواخر ١٩٧٣، أفلم قراءاته لمناجاة اسماعيل الاستهلالية، أو المشهد الذي يبكي فيه آحاب ندماً. إن انخفاض المستوى محزن. أقيمت منصة إخراج لندن في البحر، فتمايل الممثلون كأن ألواح الأرضية كانت تعلو وتهبط تحتهم، وتدلّت من أعلى المنصة غابة من حبال متأرجحة مثل حبال أشرعة السفن. ومع حلول عام ١٩٧٣، عجز ويلز عن تحمل أعباء مَسْرحه ((موبي ديك))، وتنظيم حركات ممثليها، وطاقم ملاحيها، فاضطر إلى الرضا بمتعة القراءة المفردة، ولافتقاره إلى التقنيين، شغّل هو الجرس لكي تتزامن الصورة والصوت عند الشروع في التصوير.

لقد وجد نفسه في الكتاب، كما حدث مع جميع النصوص الأدبية التي استحوذت عليه. ولكن أي ذات عكسها هذا الكتاب؟ آحاب، حاول في الخمسينات أن ينسى ما أُكره عليه حتى يثبت قدرته، فقال: إنه سيسعده أن يتخلى عن دور آحاب في إخراج لندن للممثل باتريك ماجوهان الذي استأجره لكي يؤدي دور

ستاربك، منتقد حَمّله صائد الحيتان المجنونة. وفي ١٩٥٤، جعل عنف آحاب يبدو عبثياً عندما يدافع عن نفسه في دور صاحب الأرض المتحصن في ((متاعب في الوادي)) ضد الفلاحين بتلقيم مدفع الرماح، وهو تذكار من ((الأيام الغابرة في أمريكا الجنوبية)). وعبّر عن تحفظات مماثلة متعلقة بانتقام آحابَ في مشهد وحيد له في دور الأب مابل في فيلم هيوستون. يلقي مابل عظة في كنيسة في نيوبدلاند عن النبي يونان، وتقيؤ الحوت له. إن ملفيل يعتبر مابل ((شديد الورع))، وهذا يجعله نقيض آحاب، فهو يدين عصيان يونان الذي أراد أن يبحر إلى موضع في العالم لا هيمنة لله عليه. لقد هرب ويلز الشاب من بيته أيضاً لكي يعيد خلق العالم مجازفاً في تدميره في سياق ذلك. وفي دور مابل، يعيد ويلز تقويم غطرسته بعد أن أعاد كتابة نص العظة لكي تناسبه. يتحاشى الإلقاء المتوعد الذي وصفه ملفيل قائلاً: إن صدر مابل يجيش، وعينيه تبرقان، وذراعيه تتحركان، أما ويلز فهو رزين، ومنخفض الصوت. يبدو مسفوعاً متآكلاً مثل تمثال منحوت على مقدَّم سفينة، وشعر لحيته الأبيض القليل متصلب مثل وجهه الذي يشي بالجَلَد والصبر. إن منبر مابل، في نظر ملفيل، هو إحدى ((خصوصياته الدينية الراسخة)): إنه يشبه قيدوم سفينة بارز، وهو يرتقيه باستخدام سلّم من الحبال يطويه خلفه. وفي أعلاه، يستولي على ((كوبيك صغيرة))، أو على ((معقل مستقل)). و ويلز الذي يؤدي هذا العمل المتكّلف، يجعله يبدو مجهِداً ومحزِناً. وإنه لعمل يجيد أن يعهد جسمه إلى ذلك السلم المتدلي في حين إحدى يديه ممسكة بالكتاب المقدس، وحين يرتقي المنبر، لا يبدو كمن يسيطر على حض بقدر ما يبدو كمن يحتلّ قفراً مكشوفاً ومعزولاً.

يختصر ويلز عظة مابل إلى بضعة دقائق، ويقاوم فرصة محاكاة أصوات زملاء يونان البحارة. وبدلاً من ذلك يركّز على الخاتمة، عندما يصف مابل توبة يونان اليائسة التي تؤهله للنجاة من بطن الحوت. كان ويلز يعجب أحياناً بأبطاله الذين يرفضون، مثل آحاب، أن يعترفوا بأي أخطاء عليهم طلب الصفح عنها.

كانت بحار في استعداد الآخرين للتوبة، مثل مايلي في ((السيد أركادين))، والتي تراقب موكب النادمين المعولين في إسبانيا، وتقول: ((لا بد أنهم قد ارتكبوا خطايا شنيعة)). لقد رأى ويلز مثل هذا التصلب عموداً فقرياً للشخصية التراجيدية، وأوجز فتنة هذا الشخصية في مقدمة كتاب كونشيتا سنترون حين قال: ((الثور يتحدّى الآلهة، كأنه شبه إله)). ومابل ينسف هذا التحدي عندما يقول معتبراً موت يونان المحتمل تدريباً على موته هو: ((هاأنذا أموت هنا، فانياً كنت أم خالداً))، ويعترف وهو مرتاح البال بأنه عديم الأهمية. ويختم كلامه بالقول: هذا باطل، أترك لك الأبدية، فما الإنسان الذي يعيش عمراً أطول من عمر ربّه؟)).

هذا التردد بين الفناء والخلود عرض على ويلز الاختيار بين قبول تناهي الإنسان، والسعي كفنان إلى التغلب عليه. وبما أنه كان يوازن بين الخيارين اللذين يعرضهما آحاب ومابل، فقد أدّى الدورين كليهما عندما قدّم ((موبي ديك - معادة)) في لندن سنة ١٩٥٥. ولكنه في كل طور في أطوار العمر، كان يقوّم التجسدات السابقة من جديد، ثم يرفضها. ولما نشر نص ((موبي ديك - معادة)) في ١٩٦٥، خصص دور مابل للممثل المنتسب إلى فرقة القرن العشرين الدائمة، والمعروف بـ ((بالشيخ المحترف)) الذي تضم قائمة اختصاصاته ((الشخصية الغريبة الأطوار، والأدوار المضحكة، والبديل العام)). ولا شك في أن دور فولستاف كان من بين تلك الأدوار. كان ويلز قد تدرج إلى دور آخر في ((موبي ديك)) لقد شاهد المصارعات، وتعاطف مع الثور. فكيف لا يأسف على الحوت، ((أكبر مخلوقات في العالم، وهو يتلقي طعنات رجال صغار في زورق مثقوب؟ إن مشاهدي ويلز وجدوا التماهي لا يقاوم. وحتى حين أدى دور آحاب، اعتبره تينان ((لوياثاناً آخر)). وفي ١٩٥٥، أتيح للكاتب و ولف مانكويتز أن يشاهد شحم ويلز المعرّى، وهو متمدد في غرفة نوم في لندن قبل أن يحقن بالفيتامينات اليومية: قال: بدا وهو عارٍ ((مثل حوت أبيض ضخم... سُحب إلى شاطئ سانت جيمز!)).

إن موبي ديك، على أي حال، حوت حاقد، وبياضه يرمز إلى الكون المعمّى الذي يسخر منا. ويلز لم يستطع أن يمثّل ولا أن يتحمل هذا العداء الكوني. ومثلما أن القصة التي أراد أو يؤفلمها في ((صحيح تماماً)) قد روَّضت ثوراً من ثيران المصارعة، وحولته إلى حيوان أليف، سعى هو إلى مصادقة الحوت، وتهدئة ضرواته القاتلة، والنظر إلى ضخامته المتوانية بابتسام، يثْني ملفيل على عبقرية الحوت الذي يؤخذ زيت العنبر من القسم البارز في جبهته، وأكدّ هذا الاقتناع العابث مع أن هذا الحيوان لم ((يكتب كتاباً، ولم يتكلم قط)): ((إن عبقريته العظيمة يفصح عنها عدم عدم قيامه بأي عمل يثبتها))، بدلاً من ذلك. ويبقى موبي ديك، مثل ويلز، عبقرياً حتى وهو متعطل. ويزعم ملفيل أن هذا الحيوان كان يمكن أن تؤلهه ثقافة بدائية بسيطة، كما أُلّه التمساح في مصر، ويقول: ((إذا استردت أمة ذات ثقافة رفيعة وخيال واسع زمن الآلهة القديمة السعيد، وتوّجتهم من جديد في السماء الأنانية الحاضرة،... تأكّدْ عندئذ أن حوت العنبر العظيم سوف يرفع إلى عرش جوبيتر، كبير آلهة الرومان)). هذه العودة إلى ربيع الآلهة هي ما كان يخطر في بال ويلز وهو يحلم بإنكلترا السعيدة التي يكون فولستاف عبقريَّها الكسول البذيء. والحقيقة هي أن دعابة مانكويتز عن ويلز تصوغ مرة أخرى تعليقاً في فيلم ((الزوجات المرحات في وندسور)) للمخرجة مسترس فورد التي تسأل وقد هالها غزو فولستاف منطقتها البرجوازية: ((أي عاصفة... رمت هذا الحوت المترع بطنه بالزيت إلى شاطئ وندسور؟)) تأمل أن تشعل جشعه ((حتى تذيبه نارُ الشهوة الشريرة العارمة في شحمه)). إن آحاب الشديد الطمع يحل محله يونان المتذمر في هيكل آلهة ويلز الخاص، يونان الذي يرتاح في بطن الحوت. وفي ١٩٤٠، كتب جورج أورويل مقالة رأى فيها النبي يونان نموذجاً للإنسان المعاصر المنعزل التواق إلى الاحتماء من الواقع في حجرة مبطنة بالشحم. وقال أورويل: ((إن بطن الحوت هو رحم كبيرة تتسع للرجل الراشد)). وفي بداية الحرب، استنكر أورويل هذا الابتعاد. ولكن جوف الحوت المعزول كان عند ويلز ملاذ فولستاف الطبيعي.

عزا ويلز إلى ((موبي ديك)) قوة تنبؤية مثل تلك التي يعزوها المؤمنون إلى الكتاب المقدس. فأينما وكلما فتح كتاب، واجه احتجاجاً، رسالةً مشفرة موجهة إليه حصراً. ولربما وجد أيضاً لغز كين مفكوكاً، لو أمعن النظر في تبادل جرى بين ستاب Stubb والبحارة على متن سفينة فرنسية تجرُّ حوتيْن ميتين. تفوح من السفينة رائحة التفسخ. يسدّ ستاب أنفه متمنياً لو كان ((أنفاً شمعياً)) (كالأنوف التي كان يحملها ويلز في علبة مكياجه). ومع أنه لا يستطيع تكلم الفرنسية، فإن الرمز على قيدوم السفينة يترجم بلا كلمات ((الاسمَ الرومانسي لهذه السفينة القوية الرائحة)). ثمة مصباح منحوت ذو أشواك نحاسية، ومنقوش عليه حروف مذهبة يتهجاها: Bouton de Rose - ((زرّ وردة)) أو ((برعم وردة)). يضحك ستاب على فكرة ((برعم وردةٍ خشبي))، ويضيف وهو يشمّ رائحة الحوتيْن الكريهة: ((لكم تشبه الرائحة رائحة الخليقة كلها!)) إن التراجيديا تنتهي في لحظة الموت، وهي اللحظة التي يبدأ منها ((المواطن كين)) تماماً. وما يأتي بعد الموت هو موضوع الكوميديا ـ الفناء أو ربما الخلود، بما أن الخليقة تقتات بالدمار، والدورةُ تعيد ذاتها.

قال هيمنغوي: إنه قد قصد إسبانيا ليشاهد شيئاً ((بسيطاً وحشياً))، متناغماً مع المزاج المكتوي للإنسان الحديث. ولقد اعتبر مصارعة الثيران ((حدثاً محدداً))،وهذا هو وصف أرسطو للدراما التراجيدية. كان من الممكن دراسة أزمة الحياة في الحلبة في حالات منظمة، متواصلة في الزمان، ومتركزة في مكان لا مفر منه. كذلك قسّم ويلز الحدث التراجيدي الذي يستمر في الحلبة عشرين دقيقة إلى ثلاثة فصول متتالية بلا رحمة: فصل المصارعين، وفصل غرز السهام المرّيشة في عنق الثور، وفصل الموت. ولقد أعطى كيث باكستر جرعةَ إحساس قبل إحدى المصارعات إذ قال له: ((إن العنف قد وُلد في روح إسبانيا))، وجعل رانيا في رواية ((أركادين)) تثني على ((الفظاظة الإسبانية))، وتعلن قائلة: ((أنا أحب إسبانيا. والأسبان. إنهم أنقياء... أشداء... صارمون... قدريّون)).

ومع ذلك فإن ويلز كان يفتقر إلى القسوة والخشونة، وقلما وجّه طاقاته نحو حدث محدد: كان يؤْثر الانحراف، والاستطراد، والحبكات الثانوية، وهذا ما جعله يفهم شكسبير حق الفهم.

كلما تقدم في السن، زاد انصرافه عن عبادة هيمنغوي للقتل الأنيق، والاحتضار الصامت. في ١٩٥٩، لخّص النسخة الأخيرة من ((الحيوانات المقدسة)) لكاتب السيناريو بيتر فيرتل: قال: إن ما كتبه دار حول ((تعلق الشيخ بالشباب)). وسأل فيرتل: هل كان الشيخ المفتون بالمصارع هيمنغوي أم ويلز نفسه؟ فقال ويلز ضاحكاً: ((كلانا)). وهيمنغوي الذي أطلق النار على نفسه من بندقية صيد سنة ١٩٦١، لم يكن ليشاركه ضحكه. كان ويلز يسرّه أن يتهم نفسه بـ ((العجز قبل الأوان))، وقال: إن العلاقة في ((الحيوانات المقدسة)) تشبه نبيلاً مسنّاً ((يقع في حب راقصة باليه من مجرد مشاهدتها على خشبة المسرح)). لقد أصبح كين الكهل، إذ أن هيرست قد وقع في حب ماريون ديفز هكذا تماماً: اكتشفها عندما كانت ترقص في ((حماقات سيجفيلد))، وعاد للتحديق فيها تحديق المغرم بها من مقعد في الصف الأول في الحفلات اللاحقة. وبعد أن ألْمح ويلز إلى التشابه، أضاف أن قصته ذاتها كانت تفتقر إلى ((الإشارات الجنسية)) طبعاً. لقد أظهر أنه مرتاح إلى بدانته، مستغرق في جسده، في برنامجه التلفزيوني عن مصارعة الثيران سنة ١٩٥٥. يصل إلى الحلبة في مدريد وهو يعبّ سيجاره، ويحمل وسادة، ثم يجلس على مقعد في الجناح المظلل بين من يدعوهم ((أكابر القوم)). وقدّر تينان أنه لم يتلقَ أي تدريب منذ ظهوراته المشكوك في صحتها في دور المصارع في إشبيليا منذ عشرين سنة ونيّف.

إن جسد ويلز قد قتله في آخر المطاف، كما يفعل جسد كل واحد، ولكنه أنقذه خلال مدة قصيرة. وجسامته قد جعلت منه شخصية كوميدية ـ قادرة على الاستمتاع، وغير مضطرة إلى الدخول في صراع مع العالم. وفي مطلع الخمسينات، عرض عليه مايكل بويل ما كان يمكن أن يكون دوراً يعرّفه في أوبريت

جوهان شتراوس Die Fledermaus الذي عُدّل وجدّد، مثل نسخة موسيقية من ((الرجل الثالث))، لكي يجري فيينا التي كان يحكمها بعد الحرب أربع سلطات متنازعة. حاول أن يقنع ويلز بأداء دور أورلوفسكي، الجنرال الروسي الثري الكسول. فاوضه ويلز في أجر مقداره ثلاثون ألف جنيه مقابل عمل ثلاثة أيام، ثم اكتشف زيف العمل بعد عقد الاتفاق، فترك وراءه مشهداً يغني فيه نشيد أورلوفسكي ((لكل هواه)) حاملاً في يد كأس شمبانيا، وفي الأخرى سيجاراً. كان مثل أورلوفسكي قبل ذلك الوقت، فلماذا تجشم عناء صناعة الفيلم؟ إن دوره في ((آه يا روزاليندا)) قد ذهب إلى أنطوني كويل.

إن كسل أورلوفسكي هو استجابة للملايين: إنه يائس من إنفاق كل ذلك المال المرهق. و وزن ويلز كان غناه الوحيد المعوّل عليه، وأصبح موضوع تباهيه الجريء بالوفرة. كان يمكن أن تُترك سيجاراته الملازمة له مثل عدة الإخراج تدخّن نفسَها، لأنها كانت عنده رموزاً للاستهلاك الواضح. ومثل ملك المال في ((قضية ترنت الأخيرة))، يلعب ويلز لعبة التخفي مع الكاميرا: إن ظهوره الأول ظلٌّ متلاشٍ يترك وراءه دخان سيجاره عند مغادرة الغرفة. وذلك الدخان يرمز إلى الإنسان، مثل ذيل الدخان المتصاعد من المدخنة في زانادو عند حرق غنائم كين. ولكن ويلز استثنى نفسه من قانون الدينامية الحرارية الذي يقضي أن يستهلك الجسد نفسه بما ينفثه من حرارة، شأن إحدى سيارات يوجين في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). وفي ((قضية ترنث الأخيرة))، يرمي ماندرسون سيجاراً نافد الصبر، ثم يتساءل: ((كم ساعة على إنسان مثلي أن يعمل في اليوم لكي يرمي سيجارات أكثر مما يتحمل تدخينه؟)) وهذه الأحجية تتيح لويلز أن ينكّت على إسرافه: كم ساعة في اليوم كان عليه أن يقول أفكاراً، أو يمعن النظر في أفكار أكثر مما يُتيح له وقته أن يدركها؟ أما قضية تحمله فقد أحسن إسقاطها من المعادلة. يشعل ماندرسون سيجاراً آخر، ويعرض واحداً على سكرتيره، فيرفضها. يقول ماندرسون غاضباً: خيار حكيم: ((لا تتنعم حتى تكون

قادراً على جعل التنعم عادة)). وبالطبع فإن ويلز يهمل هذه النصيحة المتعلقة بالميزانية، إذ أن السيجار عنده كان يعني إشعالاً حيوياً للعقل والجسد. وفي دور ولسي في ((رجل كل الفصول))، يبدو شاحباً منكمشاً متمدداً على سرير من خشب. ولكن زينمان تذكّر أنه خلال التدريبات على المشهد كان مفعماً بالحياة وهو مستلقٍ على السرير ((يدخن أطول أنواع السيجارات وأثخنها)). وفي ((المحاكمة))، يلقي كلماته الأولى من وراء سحابة منتفخة من دخان سيجاره. ثم إن الممرضة (رومي شنايدر) تلفّ رأسه في قماش مدّفأة، وحين تنزعه، يظل البخار يتصاعد ملتوياً من وجهه وشعره وهو متابع حديثه: يبدو الأمر وكأن رأسه قد كان ينفث دخان بركان، أو بخاراً على الأقل.

نحن نكتسب مع تقدمنا في السن الوجوه التي نستحقها. وهذه القاعدة جعلها ويلز تشمل سائر الجسم: رأى بنية الجسم قدراً، وكذلك اللحم. إن طوله قد أرهب الآخرين حتى قبل أن يُربّع نفسه بالسُمْنة. كان ويلز يعلم أن الجسم يمكن، بحسب تصوره للرجل العظيم، أن يكون مصدر قوة، ولكنه حرص على أن يوضح أن جسماً مثل جسمه لم يكن في واقع الأمر يوحي بالتهديد. تعلق فيرجينيا في سيناريو ((المهد سوف يهتز)) على اعتاده من ((النوم نومات خفيفة... مثل نابليون)) مفضلاً ذلك على النوم طيلة الليل. أفزع ذلك بلتسشتاين: ((نابليون؟ هل ينبغي لي أن أعتبر ذلك تحذيراً؟)) إن الطغاة مشهورون بالنشاط الليلي، ونابليون نفسه كان يرسم في مكتبه خلال ساعات الصباح الأولى، وهو المتحكم في الأمة المنوّمة. ولكن فيرجينيا تطمئن بلتسشتاين: ((إن أورسون طويل، وهو يزعم أن جميع الطغاة في التاريخ قصار)). لذلك تخلّى عن السياسة! وبحسب هذه النظرية، فإن الطغاة قصار لأن عليهم أن يكونوا مولدات الإرادة أو قذائفها. فالرجل الضخم أَيْضُه أكثر استثارة، فهو لا يستطيع أن يتحرك سريعاً، أو يتساهل في إحراق الطاقة. إن مطالبة متأخرة بأن يُحَب لا أن يُخشَى تبوح بها نيابة عنه زوجة يصوّرها في الفيلم كأم متسامحة. والفكرة

الغريبة ذاتها وجدت طريقها إلى سيناريو ((الرجل الثالث)) الذي كتبه غراهام غرين. إن مارتنز يسأل آنا عن المسرحية التي تتدرب عليها أهي تراجيديا أم كوميديا، فتجيب: ((كوميديا. إن شكلي لا يناسب التراجيديا)). وفي كانون الثاني ١٩٤٩، وبعد أيام على إنهاء ويلز مشاهده في دور هاري لايم، وصف نفسه وماكليموار بأنهما ((تراجيديان بدينان)). هل أخذ سطراً من المخطوط، أم اقتبس المخطوط حديثه حول المائدة؟ وفي الحالين، فإن التعليق قد عُدّل قبل تصوير المشهد، وما تقوله آنا في الفيلم هو: ((أنا لا أمثّل تراجيديا)). من الصعب أن نتوقع أن تزدري أليدا فالي الأنيقةُ شكلَها. و ويلز لم يندم قط، فهو قد سرّه أن يشيخ ويثخُن بغية التحول إلى الكوميديا، ولكنه اعترف بالخسارة. قال لبوغدانوفيتش في السبعينات: ((أنا أقل مما كنت. يستطيع الرجل النحيف أن يؤدي دور رجل بدين، ويستطيع الشاب أن يؤدي دور الشيخ، ولكن العكس لا يصح)). حين أدى دور فولستاف أول مرة في ١٩٣٩، بطّن لباسه، واستعمل مساحيق التجميل حتى يبدو كهلاً، ولما أفلم أداءه في ١٩٦٠، لم يكن محتاجاً إلى التظاهر. إن الممثل يمكنه أن يحتال على الطبيعة، ويخدع الزمن، ولكن إلى حين. ثم إن الواقع يفاجئه، وينقص الأدوار التي يستطيع أداءها إلى دور واحد فقط: دروه هو.

لقد اعتقد أرسطو أن التراجيديات تدور حول أصحاب المقامات الاجتماعية والأخلاقية الرفيعة، في حين تهتم الكوميديا بمن هم أدنى منا، ونستطع أن نضحك على ما يصيبهم. ولما اعتبر ويلز التراجيديا امتياز النحاف، والكوميديا امتياز السمان، بدا أنه يتخذ هذه القاعدة الكلاسيكية المتعلقة بهذين النوعين اللذين يستبعد أحدهما الآخر. ولكن شكسبير قد أظهر له أن الخيارين متداخلان: هملت الكئيب المريض العقل يمكن أن يكون فظاً، والفارس السمين فولستاف يمكن أن يصاب بالكآبة. لم يكن اختيار النوع نتيجة لا مفر منها للطبقة الاجتماعية أو للنموذج الجسدي. فالأمر كله كان يعتمد على مزاجك، أو على زاوية الرؤية التي اخترتها - في السينما.

إن شابلن الذي رأى أن النوعين عملان تتناوبهما الكاميرا، اعتبر أن التراجيديا هي ((الحياة في لقطة مقربة)) و الكوميديا هي ((الحياة في لقطة بعيدة)). إن تراجعت الكاميرا إلى مسافة متوسطة، فهي لا تستطيع أن تسجل الألم الظاهر على الوجوه، ولا ترى إلا اضطراب الجسد السخيف. إننا نتبنّى في مصارعة ثيران مواقفَ متباينة حيال معاناة مختلف المشاركين، وكأننا نكيّف كاميرانا الذهنية. حاول هيمنغوي أن يثبت أن موت الثور تراجيدي، في حين أن موت الحصان المنطوح ((أميل إلى الكوميديا))، لأن ((الحصان شخصية كوميدية)): بعد أن نصدر هذا الحكم، نقرر أن نرى الدم في لقطة بعيدة. والتقدير يتصف إلى حد بعيد بالوعي الذاتي، لأن شابلن نفسه كان حضوره في المصارعة رمزياً، يعيد تمثيل التراجيديا كمسرحية هزلية. إن مصارعاً مضحكاً معروفاً باسم شارلوت كان يرتدي ملابس مشرد، ويستخدم عصاه في مناوشة الثيران غير المؤذية في حلبة برشلونا في ١٩١٩. ولم تلبث هذه العربدات أن أصبحت جزءاً من المهرجان، وسمّيت ((الشارلوتيّات)). يرفض الشيخ في ((الرجل الذي لم يهزم)) عرضاً للانضمام إلى ((أمثال شارلي شابلن))، ويزدري إذلال الكوميديا، بما أنه أحد أبطال هيمنغوي. ولما ذكر بوغدانوفيتش ملاحظة شابلن حول التراجيديا والكوميديا، أجرى عليها ويلز تعديلاً حاذقاً وحصيفاً. قال: ((إن الكوميديا لقطة متوسطة كاملة، واللقطة البعيدة هي تراجيديا من ناحية أخرى)). وهذه العملية أظهرها كارول ريد في المشهد الاخير في ((الرجل الثالث)) من دون أن يحرك الكاميرا. تسير فالي بعد الجنازة عبر شارع طويل مستقيم في المقبرة، في حين يجلس كوتن على مقعد منتظراً، وآملاً أن تتوقف عندما تبلغه. إن المغفرة ممكنة في أثناء تقدمها البطيء من بعيد. ففي اللقطة المتوسطة الكاملة تصبح النهاية السعيدة مقبولة على مضض. ولكن مع اقتراب فالي الحذر من الكاميرا، يبدو وجهها وقد جمّده الازدراء، وشلّه الألم. وحين تحتجب عن الكاميرا، تختفي في بعد آخر. ويتم الآن تعريف تجربة كوتن بأنها تراجيدية.

إن اللقطة المقربة تعلي من شأن ما يكابده الفرد التراجيدي. و ويلز ـ الذي نحّى الكاميرا عنه وهو يلقي مناجاة ماكبث وعطيل ـ أساء الظن في مثل هذه المثالية الذاتية المفرطة، والإشفاق على الذات. قال في ١٩٦٦، مشيراً إلى قلة اللقطات المقربة في ((المواطن كين)): ((أنا، نظرياً، ضد اللقطات المقربة)). واللقطات المقحمة التي من شاكلة ما أضافه الإستوديو من لقطات للممثلة هيوارث إلى ((سيدة من شنغهاي)) كان القصد منها الإمتاع، وليس تقديم تبصر نفسي. وفي نظر ويلز، تكشف اللقطة البعيدة التراجيديا الأشمل التي لا تقتصر على الأفراد ومصائبهم الشخصية. ولكن كلما اتسعت الزاوية، ازدادت رؤية العالم كوميدية واستهتاراً. يتبنّى أوهارا في أكابولكو مثل هذه الرؤية البعيدة عندما يعبر عن موقفه من احتمال الفناء النووي بالقول: بما أن العالم كان له بداية، فمن المؤكد أن له نهاية. يبدأ فيلم ((عطيل)) بلقطات مقربة لكل من وجهي عطيل وديدمونا وهما مستلقيان في نعشيهما. ثم يحملان إلى مكان آخر، متضائلين بالتدريج مع إيداع قصتهما في ملف البؤس الإنساني الطويل غير المتمايز. وبعد مقتل إميليا في نهاية الفيلم، يتعرض عطيل لاستصغار آخر مفاجئ. إن فرد ويندهام لويس الأسديّ الحريص على إظهار مركزيته، وعلى إثبات تميّز حزنه الشعري، يُشاهد في لقطة بعيدة شخصاً بالغ الصغر على الجانب الآخر من بوابة مغلقة تحت سقف معقود. و تتراجع الكاميرا بالمثل عن لير في نهاية إخراج بيتر بروك التلفزيوني. والمشهد الأخير يشبه صورة العذراء المنتحبة فوق جسد المسيح مع انعكاس الأدوار. فالملك لير الميت الذي يعود طفلاً يسقط وهو يظلع، فيثبته على العرش كنت Kent الذي ربما كان يحتضنه احتضان الأم. يَثْبتان في وضعهما والكاميرا تتراجع في بطء، ويبقيان هكذا أثناء عرض أسماء المشاركين في الفيلم.

إن الانتقال من نوع إلى آخر تحدده، كما رأى ويلز، قوانين المنظور. ففي اللقطة المقربة، نواجه تراجيديا شخصية، وفي اللقطة المتوسطة الكاملة، يتضاءل ألم الوجوه، ونلاحظ حيوية الأجساد المستمرة، وفي اللقطة البعيدة نشاهد العالم

اللامبالي الذي يمحو جميع الأفراد. وفي نقطة التلاشي، تتلاقى خطوط المنظور، وتتعادل الكوميديا والتراجيديا. إن هذا يحدث عندما ينهي تقلصُ الحدقة رحلةَ الشتاء في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). يغني الممثلون غناء سعيداً، ولكن سيارتهم تمضي مغمغمةً ساعلة نحو المستقبل الذي سيموتون فيه. في ((صحيح تماماً))، تتابع اللقطات البعيدة صيادي السمك عندما ينزلون إلى اليابسة، ويبحثون عن مكان يأكلون. وينامون فيه. هيئاتهم الصغيرة تشقّ طريقها عبر كثبان متموجة مُنْتسفَة من الرمل تحت غيوم متخثرة مثل جلاميد معلقة. وحين يكتشفون سلفادور، يُشاهَدون من موقع مرتفع، ولا يمكن تعرفهم إلا من قبعاتهم البيضاء، وهم يرتقون الدرجات المجهِدة للكنيسة الباروكية.

في برنامج ويلز التلفزيوني عن مصارعة الثيران، تتابع الكاميرا المراقبة بعد نهاية التراجيديا. المصارع يخدشه القرنان، فيتراجع مترنحاً، ثم يتقدم إلى مواجهة الثور، ويقتله. كان يمكن أن ينتهي الطقس ههنا، في نظر هيمنغوي. وأما ويلز فيختار تسجيل خاتمة مشوشة، يستأنف فيها الناجون عيشهم التافه ـ مثل لودوفيكو الذي يأمر غرازيانو في ((عطيل)) أن يستولي على متاع عطيل، أو ألباني Albany الذي يرتّب في ((الملك لير)) عملية نقل الجثامين، ويقرر من سوف يساند ((الدولة المطعونة)). تُكنّس أرض الحلبة، ثم تُرشّ بالماء. والسيف الذي استُخدم للقتل يجري مسحه استعداداً للموت التالي. والثور غير المرئي يُشرَّح لحمه قطعاً مثل بولونيوس المتعشي مع الديدان. إن التضحية تجعل الوليمة ممكنة، لذلك فإن ما يلي التراجيديا هو الكوميديا. لقد أرغم حضورُ المصارعة ويلز على أن يعيد التفكير في التراجيديا، والكوميديا، ونفسه. قال بعد أن كفّ الأبطال التراجيديون عن التأثير فيه: إن حياة الثور المختصرة في الحلبة يجب أن تكشف لنا ((ما نحن لا من أنا)). وخلافاً للمناسبات التي أحصى فيها ذواته المتعددة، أو أنكر باستياء أنه ينتمي إلى أي شيء، لم يستخدم هذه المرة فقط ضمير ((نحن)) الملكي.

الفصل الثالث عشر

الرجل الأخير

إن ويلز الذي يصعب اعتباره نموذجاً يمثّل غيره من البشر، قد بدأ يشغله خلال الخمسينات قدر الجنس الذي لم يكن منتمياً إليه كل الانتماء. وكثيراً ما كان يدعو الناس ديناصورات: هيرست، مثلاً، أو أقطاب هوليود الذي عرقلوا ودمّروا عمله السينمائي. ولكنه شعر أيضاً بأنه مفارقة زمنية غير مألوفة، ولما نظر إلى المجتمع الذي لم يكفّ عن الهزء من قيمه الامتثالية، تساءل: ألا يمكن أن يكون الجنس البشري منخرطاً في التخطيط لاندثاره؟ لقد سَهُل عليه إخافة أمريكا في ١٩٣٨، وفي ١٩٨٢ أحزنه أن مواطنيه ((لم يعد تخويفهم ممكناً))، على الرغم من الأسباب الوجيه للذعر: تنبأ ((بنهاية الكوكب، وفناء الإنسانية)).

يطيل آحاب في ((موبي ديك)) التفكير في تعديل القالب الإنساني. وهو يشبّه تجّار السفينة بالحدّاد بروميثيوس، أول من صدم الإنسان بشرارة الحياة من موقد السماء. والآن يطالب من النجار أن ينحت وينشُر ((إنسان كاملاً بحسب نموذج مرغوب فيه)): ((طوطم على شكل عمود طوله خمسون قدماً، ((بلا قلب مطلقاً، وله جبهة نحاسية... وعقل مرهف مساحته نحو ألف متر مربع، وفي أعلى رأسه كوّة بغية إضاءة الداخل)) بدلاً من العينين. وهذه الوصفة الرامية إلى تشذيب جسد الإنسان يفهمه الممثل فوراً. فلقد بطّن أوليفييه ساقيه المهزولتين، واقتنى ويلز مجموعة أنوف كانت تسقط أحياناً أثناء الأداء، وتظهره مثل المجذوم الذي يوشك أن يفقد أعضاء أخرى. ولكن، آحاب يفضل الخشب

والمعدن على اللحم والدم القابلين للعطب، فإن صيغته للإنسان الكامل تتجاوز المظاهر البديلة على خشبة المسرح. إن تمثاله سيكون آلة قاتلة لا تقهر، نموذجاً أصلياً لسكان المريخ الذين يصفهم المذيع المحتضر في نهاية برنامج ويلز ((حرب العوالم)) قائلاً: ((خمس آلات ضخمة)) تقطع نهر هدسون من أجُرف باليادز، وتتجه إلى الشاطئ متاخمة أعاليها ناطحاتِ السحاب و ((أيديها المعدنية)) تضرب المواطنين المذعورين كما يُضرب الذباب. ثم يقول المذيع وهو يلهث: ((هاهي ذي النهاية)).

إن النهاية تأتي عندما تصبح الآلات قادرة على الخلق والتدمير مثل الآلهة قد قديم الزمان. وحين يحدث ذلك، يصبح الناس فائضين، وتنتفي فكرة الفرد - مفخرة إبداع عصر النهضة - فلا تَرَى إلا نقاطاً تتحرك حركة متشنجة لا هدف لها مثل تلك التي ينظر إليها كندلر وهاري لايم من علٍ، أو كتلةً يعتصرها الذعر المعْدي مثل أهالي نيويورك الهاربين من غزو سكان المريخ. تأمّل ويلز في ١٩٦٦ تجربتَه في هوليود، وكان مثيراً قوله: إنه كان ضحيةً ((مكيدة)): قرر المحاسبون - أو آلاتهم الحاسبة - أنه كان مبذّراً. ومع أنه أنحى باللوم على الآلات، أو البشر الآليين، فما انفك يتوق إلى اللُعَب الميكانيكية التي لم يعد يسمح له باللعب بها. وذكّره الصحفيون الذين قابلوه بأن صانعي الأفلام في أوروبا أكثر تحرراً من مثل هذه التداخلات، فقال: ((ولكنهم لا يملكون الترسانة التقنية الأمريكية، هذا الشيء البالغ الفخامة)). ولكن الترسانات تستخدم في إثارة الحروب، لا في صناعة الفن.

عند بث ((حرب العوالم))، يهيب مسؤول في الحكومة يشبه صوتُه صوتَ روزفلت بالناس أن تلتزموا الهدوء حتى تتمكن أمريكا من الرد على الغزو باعتبارها ((أمة مكرّسة لكي تحفظ التفوق الإنساني على الأرض)). وهذه العبارة تُظهر أن مشروع أمريكا مقدّر عليها، أو غير ذي قيمة. هل تفوقُنا حق مقدس، أم عَرَض من أعراض التطور؟ وهل نستحق الحفظ؟ يتجول ويلز في دَوْر عالم الفلك

بيرسون بين بقايا نيوجيرسي داخنة ((وقد استحوذت عليه فكرة، وهي أنه قد يكون آخر رجل حيّ على الأرض)). يقترح على البشر خياراً قاسياً: ((التحول آلات، أو الارتكاس إلى حالة الوحوش)). ويختم بيرسون كلامه قائلاً: لقد انتهى أمر الإنسانية)). ويتقبل أحد رجال الحرس الوطني هذه الخاتمة فيقول: ((نحن البشر قد انتهينا ـ كبش)). وإذا أراد الناس البقاء، ينصحهم بالعيش في شبكة مجارير نيويورك، مثل لايم، أو فالجان في ((البؤساء))، والذي يأوي إلى شبكة مجارير باريس هرباً من الشرطة. إن ماري ماكارثي التي أعجبها إخراج ويلز لـ ((ماكبث)) في هارلم، رأت أن المسرحية تؤذن بهذا الخطر العظيم، قالت في مقالة كُتبت في ١٩٦٢، إن المسرحية ((تظهر الحياة في كهف)) (وهو المكان الذي حدده ويلز للنسخة السينمائية). لقد اختبأ الإنسان البدائي هناك للنجاة من الغيلان التي كانت تهاجمه، والإنسان المعاصر قد عاد إلى هذا الحُجّر السلفيّ متقهقراً وقد أرعبه العالم الخارجي الذي حكمته لا عقلانيةُ ما دعاه ماكارثي ((الكابوس الفاشي))، أو تترصده ((أشباح جديدة فتتخذ صورة الشيوعية والاشتراكية)).

إن ويلز الذي تمعّن في ((لمسة الشر))، وجد نبوءة عن هذا المستقبل غير المريح، والمتصف بالتقنية غير الإنسانية، والقسوة الوحشية في آن معاً. وهذه القصة البوليسية قد أصبحت في تعليقات ويلز عليها قصة اجتماعية رمزية يمثل فيها كوينلان وفرخاس قطبين فلسفيين. في ١٩٥٨، أدان في البداية خيانة كوينلان للقانون، واعتبره ((تجسيداً لكل ما أناضل ضده سياسياً وأخلاقياً)). ولكن من الذي جسّد كوينلان؟ ورغم التناقضات واصل اعتبار فرخاس ((ناطقاً بلسانه)) وكأن الرجل كان مكبر صوت، وقال: ((إنه يتكلم كرجل نبيل كلاماً يتفق مع تراث المذهب الإنساني الكلاسيكي الذي هو تُراثي بالتأكيد)). ومع حلول عام ١٩٧٤، عدل ويلز عن رأيه. ففي المقابلة مع مجلة Positif، انتقص حق فرخاس معتبراً إياه شخصاً شاذاً ينتمي إلى مرحلة ما بعد الإنسن، أوجده المجتمع المعاصر. ودعاه ((الإنسان الجديد)) و ((الإنسان الحدث))، وهذا يعادل القول:

إنه لم يكن إنساناً مطلقاً، بل مجرد ((منظّم حسن البرمجة)) مثل سكان الضواحي الذين يشبهون أسلاف الإنسان، أو العبيد الأُجَراء المتحدين الذين تصفهم دراسات اجتماعية مبّسطة من مثل ((إنسان المنظمة)) للكاتب وليام هـ.وايت، و ((الحشد المنعزل)) للكاتب دافيد ريسمان. وأصبح يعتبر تفسير فرخاس للقانون تكنوقراطياً، ورأى أنه كائن بلا دم أعرفُ بالوسائل الإلكترونية منه بأي كائن بشري. أشار الصحفي إلى جنسية فرخاس الغريبة: ألم يكن ويلز يصف نمطاً أمريكياً (مثل شفراتز المتزمت) ناسياً أن فرخاس يُفترض أنه مكسيكي. وفي المناقشات مع هيستون، قرر ويلز أن فرخاس قد تعلم شمالي الحدود. وبعد أن لفّق سيرة حياة متخيلة له، اتفقا على أنه قد تخرج من جامعة كاليفورنيا الجنوبية، ومدرسة القانون في هارفارد. ولم يندم ويلز على إعادته إلى وطنه. ورداً على احتجاج الصحفي، سرعان ما عدّل المناقشة، واعتبر المكسيك ((بلداً وُلد من تخمر إنسانية مستساغة الفساد، إنسانية تدخل في مرحلة تكنوقراطية من التطور، وتنتج رجالاً مثل فرخاس.

وبالطبع آثر ويلز الفساد المستساغ على استقامة الإنسان الآلي. فالعلاقة بين كوينلان وفرخاس هي في الغالب مثل العلاقة بين فولستاف وهال: تتعمّ بالرذيلة إلى جانب أنانية تتصف بالدهاء والقسوة، وتدعي تمثيل الفضيلة. وعند تصوير ((لمسة الشر))، أظهر ويلز العالمَ الجديد الذي ولد عندما سحقت الآلاتُ الطبيعةَ. ففي فلاة كثبان متغيرة ودخان تجرفه الرياح، تحفر الأرض بحثاً عن النفط آلات جشعة، مثل سكان المريخ، مصاصي الدماء في قصة هـ.ج.ويلز، وغاية محاولتها ((ضخ المال)) (كما يقول كوينلان)، على الرغم من عدم وجود من ينفقه.ثمة سعفة نخيل منقوشة على جانب الجسر تذكر بما كانت عليه الطبيعة. و تحت درابزين متحطم، تتعفن مخلفات الحضارة في وادٍ من الرماد: كراسي وطاولات مكسّرة، ولوالب سرير مقلوب، وحشوة فراش تالف، وأسمال متجعدة متسخة. يُسمع إطلاق نار من شريط المسجلة، ويتقطّر دم في قناة جدول، ولاتزال

تتردد في الجو أصداءُ انفجارات قديمة. يسقط آخر رجل في القناة، وينجرف بين علب كرتون متلاطمة، ولدائن غير قابلة للتلف. لقد انتهى كل شيء بالفعل.

في عام ١٥١٥، وصل إلى ليشبونه من الهند وحيد قرن. قُدّر الحيوان حق قدره باعتباره دليلاً على العالم الآخر الذي فتحه ملاحو عصر النهضة، ثم أُرسل إلى البابا كهدية. غرقت السفينة خلال إبحارها إلى إيطاليا، وغرق الحيوان الغريب النفيس، فوصلت الهدية إلى البابا محنطة. ودوررَ الذي لم يرَ الحيوان قط،نحت له تمثالاً من خشب جاعلاً جلده صفائح معدنية. وبالنسبة إلى خبراء الفن في عصر النهضة، كان وحيد القرن دليلاً على غرائب الطبيعة المتميزة مثل حرباء بيكوديلا ميراندولا: سمع دور أنه حيوان ((سريع، وماكر، وجريء))، ويمكنه أن ينطح الفيلة. وفرادته هذه جعلته جائزة، أو غنيمة حرب. ومثل هذا الشذوذ الرائع عن قوانين الطبيعة لم يكن ممكناً تصوره، أو جائزاً في خمسينات القرن العشرين. فالمجتمع - سواء في الغرب اللّين الامتثال أم في أنظمة أوروبا الشرقية الفظة - قد حرّم نزعة الشذوذ الويلزية و الآن يرمز وحيد القرن، المنظم إلى حشد من الأقران مثل تشكيل سيارات مصفحة، إلى امتثال جمهور الغوغاء.

في مطلع ١٩٦٠، أخرج ويلز مسرحية يونيسكو ((وحيد القرن)) في القصر الملكي في لندن. أدى أوليفييه دور بيرنجر، البيروقراطي الذي يرفض رفضاً قاطعاً أن يجاري الدُرّجة، ويتحول وحيد قرن متخبط حتى لو ضمن له التغير عملاً أفضل. وحين تتداعى شجاعته، يفكر ((النهاية السيئة التي يصير إليها دائماً من يحاول أن يرفض التخلي عن فرديته)). ولكنه يستعيد الثقة، ويؤكد أخيراً ((أنا الرجل الأخير بقي، ولسوف أبقى هكذا حتى النهاية)). وقد وصف شارلز مارويتز غرور يونيسكو بأنه ((تضخم كرتوني للصرصور في ((المسخ)) لكافكا)). من معقول تماماً أن يواصل ويلز في ١٩٦٢ أفلمة رواية كافكا ((المحاكمة))، عاملاً في البداية زغرب، وبعد ذلك في محطة دورسي المهجورة في باريس. إن أنطوني بيركنز الذي يؤدي دور ك هو نسخة أخرى من الرجل الأخير.

ففي حين يقاوم بيركنز اندفاع القطيع المذعور، يستسلم ك للذين اعتقلوه، ويتيح لهم أن يقودوه إلى حفرة في ظاهر المدينة، حيث يقتلونه.

إن المصنع الصغير في فيلم ((المحاكمة)) يبدو مع طوابير العمال كأنه توسع في توجيهات يونيسكو المسرحية للفصل الثاني من ((وحيد القرن))، إذ نفترض أنه مقر وزارة، أو مقر شركه تنشر كتباً قانونية: يذكر يونيسكو أن الرفوف عليها لافتات تشير إلى أقسام عن التشريع، ومبادئ القضاء، والقواعد المالية، وأي منها قد يفيد ك في دراسة قضيته. إن العمارة على الأقل مجسمة في مسرح يونيسكو الذي تتراكم على خشبته مُعَدات تضمن تماسك العالم. أما ويلز فقد جعلها مختَرقَة، إذ جهّز خشبة المسرح في القصر الملكي بأبواب من زجاج تنفتح وتنغلق على الدوام. وفي ما أعده في الفيلم للمشهد المناظر، يتضح إلغاء الفضاء الخاص. يدعو ك عمه إلى المكتب للتحدث على انفراد، على أن المكتب ليس إلا منصة مرتفعة بلا جدران. لا مفرّ من المراقبة في هذا المصنع الخاضع لنظام، والمضاء بالنيون.

وسواء في مسرحية ((وحيد القرن)) أو في فيلم ((المحاكمة))، فإن تعاطفات ويلز قد كانت بلا شك مع أولئك الرجال الأخيرين المستائين الذين يستبسلون في مواجهة الجموع المنظمة. ولكنه كان يحوّل، كما جرت العادة، ما يعيد روايته من قصص إلى درامات نفسية شخصية، ويجد مع وفرة ذواته المتناقضة أنه على طرفي السجال. ادعى أنه يكره ((وحيد القرن))، وقال: إنه قد تبنّاها تعاطفاً مع صديقه لاري الذي (بحسب ويلز، أعطى نفسه دور الضحية السيئة الطالع للخيانة)) قد حزّب إخراجه، وانتقده انتقاداً لاذعاً أمام الممثلين الآخرين، ومنه من التدرب في الأيام الأخيرة. وفي ليلة الافتتاح أعيد، و وضع موسيقا لهجمات وحيد القرن بالغمغمة العالية في مكبر الصوت من خلف المسرح. إن ويلز هو الذي دبّر المكيدة: جمع وسائل تقنية - مؤثرات صوتية وضوئية شديدة، وشاشة تلفزيون بغية بث آخر صور قطيع وحيد القِرن المتحرك في الشوارع - والذي هاجم أوليفييه.

كان ويلز على خلاف فلسفي مع يونيسكو، وهذا ما أعرب عنه في رسالة إلى صحيفة The Observer في ١٩٥٨ كان تينان قد انتقد مسرحية يونيسكو ((الكراسي)) التي كانت آنذاك تُقدّم في القصر الملكي، لأنها تبشّر باقتراب ((عالم جديد يخلو من الهرطقات الإنسانية عن الثقة بالمنطق، والإيمان بالإنسان)). وعزم ويلز على دعم يونيسكو، ثم اكتشف أنه يشارك تينان فزَعَه. إن ((الكراسي)) تنتهي بكلام مستبهم: يلقي خطيب أصم أخرس خطبة تتألف من أصوات لا تُفهم. وحذّر ويلز من أن يونيسكو الذي يثبت عجز اللغة، إنما يثبت أيضاً عجز الإنسان نفسه)). أدانت الرسالةُ هذا الاستهتار السياسي المخذول، وأكّدت إيمان أمريكا المرن بحرية التعبير، وغيرها من الحريات التي كانت جديرة بالنضال من أجلها. كان يونيسكو في نظر ويلز كاتباً خائناً أشار على سائر العالم أن يتخلى عن القيم الليبرالية لا لشيء إلا لأنها قُمعت في وطنه رومانيا. وحين فسّر ((وحيد القرن)) بأنها مقال سياسي، فاته، أو اختار أن يغفل مضموناً آخر أشد خطراً. إن يوينسكو قد باح ذات مرة أن أداء الممثلين قد أربكه وأزعجه عندما دخل المسرح أول مرة، لأنه شعر بأنهم قد انخرطوا في نشاط كريه: ((تخلّوا عن شخصياتهم، أنكروا أنفسهم، غيّروا جلودهم)). ومع أن ويندهام لويس قد اعتبر ويلز ممثلاً ـ أسداً، فقد أظهر نفسه دبّاً في ((ماكبث))، أو خنزيراً في ((لمسة الشر))، وفي ١٩٧٩، أسعده التآخي مع ضفادع وخنازير صغيرة أكثر اتصافاً بالبشرية في Muppet Movie.

كان لديه سبب وجيه للاستياء من مسرحية ((وحيد القرن))، لأنه شارك في خلقها، أو أثبت دقة تعليقاتها على ((الدُهان الجماعي)) للمجتمع الجماهيري. إن يونيسكو يشير في مسرحيته إشارة خاصة إلى بث ((حرب العوالم))، مرغماً ويلز على مواجهة مزحته من جديد. يرفض بوتارد مشهد الحيوانات الأول على أنه ((أسطورة ـ مثل الصحون الطائرة)) وينسبه إلى الهياج العام. والسخرية هنا

لا تتخلص من المشكلة تماماً، ففي ١٩٣٨ لم يكن هناك سكان مريخ، غير أن المستمعين ما زالوا يعانون انهياراً عصبياً من ملاحقة أولئك الغزاة لهم. وعند نهاية المسرحية تدوي الأبواق من الراديو. يصرخ ديزي: ((لقد استولوا على محطات الإذاعة!)) ويلخص الجدال بين بيرنجر وزميله جان الحوارَ بين بيرسون، وخريج جامعة برنستون، والحارس الوطني. يفضّل جان الاستسلام للغوغاء. وحين يتهمه بيرنجر بإحلال قواعد الغابة محل القواعد الأخلاقية، ويعلن ((علينا أن نرجع التماسك البدائي))، ثم زمجر قائلاً: ((لقد قضي على الإنسانية تماماً)).

تجري المناقشة ذاتها في فيلم ((المحاكمة))، عندما يواجه ك المحامي في الكاتدرائية. يوضّح ويلز باشمئزاز أن العالم غير معقول، وهذا ما يجعل الاحتجاج غير طائل. وفي الرواية، ينوّه ك سدىً بإنسانيتنا المشتركة: ((كيف يمكن أن يكون الكائن البشري مذنباً؟ فرغم كل شيء، نحن جميعاً بشر هنا، وكل واحد منا يشبه الآخر)). كان ويلز يعلم أن هذه المناشدة لم تعد مقبولة بعد أن كشف ما كشف من وحشية الإنسان. وفي الحوار الجديد الذي كتبه للمشهد، نرى المحامي يحرم ك حقَّه في الاسترحام. ويرفض ك أنه يعتبر نفسه شهيداً، فيقول المحامي ساخراً: ((ولا حتى ضحية للمجتمع)). يقول ك باعتزاز موهوم يدعو للرثاء: ((عضو في مجتمع)). إن ك في رأي ويلز أذكى من أن يتصرف تصرفاً تقليدياً، وهو شديد الفخر بالمكانة التي يحتلها، وأشبه بالأجير المنتسب إلى نقابة في أمريكا الحديثة منه بالبريء المجهول عند كافكا. وحين يخاطب ك في فيلم ويلز المحكمةَ، يستعير لغة الخمسينات السوسيولوجية، فيشير إلى ((المنظمة الهائلة)) الواقفة وراء المتهمِين، ((المؤسسة التي تضم بطانة من الموظفين الحكوميين: ضباط شرطة وغيرهم - وحتى جلادون)). وشأنه شأن أي منهم، فإنه يتأمل أن ترقّى إلى منصب نائب مدير في دائرته. ويتباهى بأن أصحاب المصالح عليهم الانتظار أحياناً مدة أسبوع قبل أن يمنحهم موعداً خاصاً، وهذا ما يجعله مثل موظفي الإستوديو الذين أذلّوا ويلز.

في مقابلة ١٩٦٥، اعتبر ويلز بكل رواية كافكا ((بيروقراطياً صغيراً))، وقال: إنه كان مذنباً لأنه ((ينتمي إلى مجتمع مذنب))، ويتعاون معه. ورغم ذلك، أعاد كتابة النهاية لكي يمنح ك الذي يستسلم في الرواية للموت مثل كلب بعضاً من تمرد بيرنجر. وبعد أوشفتس، كان ويلز ينزعج من إظهار ضحية النظام الشمولي مستسلمة على هذا النحو الخانع. يمرّ بيركنز وهو ماضٍ إلى الاستجواب في الفيلم على حشد من الكهول العراة المرقّمين الذين ينتظرون باكتئاب ترحيلهم عند نُصُب مغطى بالستائر يرمز إلى فضيلة مدنيّة منقرضة. إنهم لا يقاومون، وبما أنه صعب المراس، ومعتاد على الرد، فقد تولّى هو المقاومة نيابة عنهم. لقد جعل ويلز بطله بيركنز يضحك متحدياً مغتاليه الذين اضطروا إلى التخلص منه برمي ديناميت في الحفرة. وفي ١٩٥٨، سوّغ هذا التغيير بشرح قواعد سلوكه التي تختلف عن تلك التي وجدها عند كافكا وعند يونيسكو. قال: ((أنا متشائم تماماً، ولكني أنفر من اليأس)). لذلك كان يقهقه عادة عندما يتذكر ما مُني به من إخفاق. وفي ١٩٥٨، وبّخ يونيسكو على حياده السياسي، وأوضح أن فنانين أخرين قد أمعنوا النظر في عواقب مثل هذه الروح الانهزامية في ((البرج العاجي الوحيد المؤثّر الذي نبغي إقامته في عصرنا. معسكر الاعتقال)). لعله كان يمزح المزحة الخطرة ذاتها في ((لمسة الشر)) الذي عُرض قبل أشهر في مقاله في The Observer. إن الفندق الذي تُوَدَع فيه جانيت لي يدعى Mirador، وهذه الكلمة تعني إطلالة جميلة. ولكن المنظر الوحيد هو منظر أرض غبراء، والحجرات الخفيضة الرديئة تبدو مقلقة مثل معسكر اعتقال. الجدران غير سميكة، ومكبرات صوت أوريل تطلق جلبة موسيقية مزعجة في كل غرفة. العزلة والسكينة ممنوعان: هذا عالم، كما قال ويلز في رده على يونيسكو، ((الخصوصية فيه جريمة، والفرد المستقل خارج القانون)). وعلى هذا، فإن ك في الفيلم يتهم مفتشي الشرطة بـ ((اقتحام الخصوصية)).

ويما أن ويلز كان يستحوذ عليه شعور الرجل الأخير، فقد لوى قصة كافكا حتى توضح القوى الاجتماعية التي تآمرت عليه. قال: إن الحوار بين ك

والأنسة بيتل، الصديقة العرجاء التي تنقل صندوق ثياب الآنسة بورستز بعد طردها من المنزل، قد كان ((فرس قتال))، لاستخدام الكوميديا السوداء سلاحاً ضد ((الآلة، ومن أجل الحرية)). إن الآنسة بيتل (سوزان فلون) جافّة، وعيّابة، وشبيهه بالآلة، إذ أن الدعامة التي رُكبّت على ساقها تصرّ وتصطك، وهي تجرّ الصندوق مائلة إلى جانب عبر مكان غير محدود المعالم، وخلفها ك. لقد اخترع ويلز الشخصية موسّعاً ما يرد في الرواية عن فتاة ألمانية تدعى مونتانج تشغل غرفة أنسة بورستنر، وتعاني من ((عرج بسيط)) ليس غير. إن أداتها المعدنية إشارة إلى أنها لم تعد كائناً عضوياً، شأنها في ذلك شأن العضو العاجي المضاف إلى آحاب. لقد أضيف إلى جسمها أداة، وعلى مدرج الصوت يستحضر حفيفَ الدعامة وقعقعتَها قرصُ الهاتف. وإذا كان بيركنز فرس القتال، فهو ليس ممن يحبون القتال، بما أنه لا يهاجم المرأة، بل يلاحقها، ثم يدعها تهرب. قال ويلز: إن موضوع المشهد مع الآنسة بيتل هو ((الإرادة الحرة)). يسأل ك بيتل ما شاء أن يسأل، ولكنها تبتعد عنه جارّةً حملها من غير أن تجيبه. لا يستطيع الإنسان أن يجاري الآلة رغم معايبها.

وأظهر ويلز القلق نفسه في اختراع شخصية أخرى، وهي عاملة الحاسوب التي تؤدي دورها كاتينا باكسينو (في مشهد محذوف). أصبح الرجال أشياء مستهلكة في مجتمع تديره الآلات. وإذا استثنينا دورهم في التحبيل، فإنهم مستهلكون في مجتمع النساء المتحررة أيضاً. إن التحالف بين المرأة والآلة قد ضاعف من فزع ويلز. ففي F for Fake، هاجم التكنوقراطيين، وهيبتهم الكهنوتية: ((الكهنة الجدد الخبراء. إنهم يستخدمون معنا لغة الحاسوب المطلقة، ونحن ننحني أمامهم)). ربما يدعوه مخطوط ((المحاكمة)) ((ملامح القرد الهرم))، تمارس باكسينو تلك الخبرة ممارسة خاصة تضعف بها رجولة العابدين الذين ينحنون أمامها. وبالنسبة إلى ويلز، فإن ((سيدة العلم الجليلة)) هذه تستحضر كاهنة عليمة أخرى هي تانيا، كاشفة الطالع. يسألها ك في مشهد

محذوف: هل الحواسيب سيوكل إليها ذات يوم اتخاذ القرارات القانونية؟ فتجيب: ((أتظن أننا سنشرع في كشف الطوالع؟)) ومع ذلك، فإن باكسينو - في دور زوجة محارب مكسيكي مُحَمَّرة - في ((السيدة أركادين)) تحدق في أوراق اللعب مثل تانيا، وقد تكون إحدى إلاهات القدر تتلاعب بأقدار الناس وهي تخلط أوراق اللعب. وعندما يسأل ك العالمةَ عن الجريمة التي من الأرجح أن يرتكبها، تقول: ((الانتحار)). وهذا ليس تخميناً دقيقاً، لأن ويلز قد جعل ك يتحدّى جلاديه. غير أن قول العالمة قصد منه ازدراء ضعف الرجال المفتقرين إلى سرّ الخلود.

ورداً على تحدّي التقنية، حاول الممثلون في الخمسينات أن يظهروا قدرة البشر على تأكيد قوتهم الجسدية بالمجازفات الخطرة، أو إثبات بطولتهم بالمعاناة الفظيعة: من هنا مشاركة جيمز دين في سباق الدجاج في ((تمرد بلا سبب))، أو تحمّل مارلون براندو للضربات في أفلام من مثل On The Water Front. وفيلم ((المحاكمة)) يلتفت إلى اختبارات الشجاعة تلك عندما يختلس النظر إلى الحجرة التي يجلد فيها رجلٌ يلبس الجلد رجالَ الشرطة الفاسدين: ولكن هؤلاء الأوغاد لا يستمعون بالعقاب، وهم يشدّون أشرطة على أفواههم لكي يكتموا صرخاتهم. إن ك الذي يوجّه إليهم التهمة يحاول أن يعفو عنهم لا لشيء إلا لأن نشجيهم يزعجه. وارتعاش بيركنز وانتفاضه يجعله ممثلاً من نوع جديد يلائم أهداف ويلز هنا. فهو يفتقر إلى رشاقة جيمز دين الحيوانية، وإلى شجاعة مارلون براندو الفظة: إنه يفضل التخلي عن الذكورة على حمايتها. يقضي معظم الفيلم مرتبكاً وهو يقاوم توسلات نساء طمّاعات ومهتمات بالتملك، وأخيراً يهرب من جماعة من الفتيات اللواتي يتجمعن خارج إستوديو الرسام تيتوريلي. يعكس ويلز هنا ويقلب صورة من فيلم Psycho الذي عرض فيه بيركنز شخصيته المخنثة. فهناك نراه في لقطة مقربة وهو ينظر إلى امرأة تتعرى من ثقب الجدار. ورغم شكوك نورمان بيتس الجنسية، فإن عين الرجل هي التي تنظر، في حين أن

المرأة هي المنظور إليها. وفي ((المحاكمة))، تختلس الفتيات نظرات فاجرة عبر صدوع في الجدار، والرجال في ذلك القفص الخشبي هم الذين يخضعون للتقويم وهم متوترون. وبسبب بيركز، تبدو مصيبة ك بيولوجية أكثر منها قضائية. إنه آخر أبناء جنسه، وآخر الرجال: ما الوجه الآخر لاستخدامه في حكومة النساء؟ الإناث جميعاً في ((المحاكمة)) هن تجليات للإلهة البيضاء، من العالمة التي تبدو ((هرمة مثل العالم)) إلى جماعة الفتيات المقهقهات الميّالات إلى السلب، واللواتي بلغن الحُلُم أو كدْنَ. إن الإلهة، كما يرى جريفز، تشرف على ((الحياة في الموت، والموت في الحياة)). وهي توجّه تقدّم البشر من مرحلة إلى أخرى مقدرة علينا الموت، ومجيزة لنا الانبعاث أحياناً (على أن ك لا له ذلك)، وتَبْني قلاعاً تحت الأرض - متاهات كالتي يعينها جريفز في ويلز Wales أو إرلندا - حيث تجري تغيرات مكتنفة بالغموض. هاهي ذي طوبوغرافيا فيلم ويلز واضحة في شقة ك بما فيها من ممرات تخترقها تيارات الهواء، وأبواب تصل بين أقسامها، أو في المبنى ذي الأنفاق المكتظة بالسكان، والتي تلاحق الفيتاتُ الصارخات ك عبرها، أو في مكاتب المحامي حيث تحرك المربية قدوراً في مطبخ مضاء بالشموع، وتصرف مراجعين مهملين مثل بلوخ إلى غرف نوم احتياطية، ثم تجامع ك على سرير من الأوراق القانونية.

وفي المقابلة التي أُجريت مع ويلز في ١٩٦٥ حول ((المحاكمة)) قال: إن أفلامه تجري في متاهات غالباً، لأن المتاهات هي أفضل الأمكنة للبحث. لعله كان يفكر في كين الذي يجوس مكتئباً حول قبره الفخم، والزوار الذين دعاهم إلى حفلة في منزله أخيراً لا يزالون مُسْبِتين في الجناح الغربي. يمكن أن يكون التيه في العراء، ولكن ذلك لا يجعله أقل تضليلاً. في ((الغريب))، يخفي كندلر جثة في غابة بتولا، ويعيد ترتيب ما خلّفه الرياضيون من أوراق على عجل، وهذا ما ينبغي أن يكون شبيهاً بالخيط الذي أرشد ثيسيوس عبر التيه. و إذا كان تيه ويلز يبدو بلا مركز، كما ادعى بورخيس في نقده لفيلم ((المواطن كين))، فإن

ذلك يرجع إلى أن شخصياته تبتعد عن المركز، لا تتلمس طريقها إليه. ففي المركز يكتشفون تفاهتهم: الأتون الذي يلتهم ممتلكات كين، أو الأفران التي يلقي كندلر فيها بالكائنات التي يعتبرها دون الإنسان، أو المجمرة التي يبقي عندها فولستاف نفسه دافئاً وحياً مدة أطول قليلاً، أو الحاسوب في مكتب ك، والذي تضطرب على معدنه أضواء باردة وهو يلغو، ويقرر ما ينبغي فعله بمن تبقى من الجنس البشري.

قبل ان يُؤخذ ك إلى الإعدام، يتهم المحامي بالسعي إلى تقويض ثقته بالوضع السويّ. ويقف بيركنز أمام شاشة بيضاء بعد المحاضرة المرفقة بالصور، والتي أثبت فيها ويلز أن القانون عصيّ المنال. ويصرخ: ((قد فقدنا كل شيء، كل شيء.وماذا بعد؟ هل هذا حكم بالجنون على العالم كله؟)) وفي الرواية، يقول كافكا للكاهن: ((إنها لفكرةٌ تُوقع الكآبة في النفس. إنها نظام للعالم كله)). وذلك التلميح إلى نظام العالم يوضح تحدي كافكا للساسة، و ((لعبتهم القذرة)). غير أن مضمون الفيلم ليس سياسياً، فالكلمات المتفجرة التي كتبها ويلز لبيركنز مصوّبة نحو ((جنون الحداثة، ورغبتها في الفرار من الجنس البشري))، كما قال بريتون في بيان سيريالي.

إن الهجوم شديد للغاية، وذلك لاشتراك ويلز في تلك ((المؤامرة))، كما يدعوها ك. وفي تعديل رواية كافكا، تصرف ويلز كما لم يتصرف أحد، حتى أنه حلّ محل المؤلف. وفي المقدمة، يقول: أن المثل المتعلق بالقانون يُرىَ ((في سياق القصة المسماة ((المحاكمة))، من دون أن يذكر اسم كافكا. وبعد أن ألقاه أولاً كراوٍ، يقرأ مرة أخرى في الكاتدرائية. وبصوته الطاغي، سجّل أدوار الشخصيات السلطوية كلها: رئيس ك، وقاضي التحقيق، والرجل المرتدي ملابس جلدية، والذي أشرف على الجلّد في الحجرة، والرسام الذي يحظى بامتياز الدخول إلى المحكمة. تخيل ويلز أنه في داخل حلم كافكا السيئ، وأراد أن يظهر كيف تُشوّه وتُحرّف الرؤيا الحديثة العالمَ الذي ندركه. حطّم بيكاسو الأجسام، وحولها إلى

أشكال جديدة، وجعلها دالي تتصهر أو تشتعل من تلقاء ذاتها. لقد كانا، مثل ويلز، متخصصين بالمسخ، السحر الكافكوي الذي يستطيع جعل إنسان خنفساء.

إن عين جهاز الإسقاط المُعَمِّية هي في البداية نسخة مكهربة من نظرة ويلز المحدقة. لقد شاهد العالم من خلال الكاميرا منكسراً، مشوّهاً، أو على الأقل رتبته العدسة من جديد. إن غريسبي في ((سيدة من شنغهاي)) يستخدم منظاره لمراقبة إلزا وهي تغوص، ويقرّب المسافة حتى يمنح نفسه لقطة مقرّبة فاسقة. وفي فيلم ((دون كيشوت))، يدفع سانشو بانسا في السوق مالاً مقابل التحديق في منظار. يصرخ صاحب المنظار: ((قرّب عينك ثَبِّتْها. عين واحدة))، وكأنما المنظار كاميرا. وفي ((السيد أركادين))، يستخدم صاحب سيرك البراغيث مرآة مكبرة حتى يجعل عينه منتفخة ومتسعة للغاية. وتاجر العاديات الذي يبيع فان ستراستن منظاراً، يبيعه إياه بلا عدسة. وعلى العين التي تحدق فيه أن توجه رؤيته المشوّه. والفكرة ليست غريبة بما أن ويلز قد قدّم ((المحاكمة)) باستخدام كاميرا بلا عدسة: إن صور أ.أليكسييف التي تروى حكاية القانون هي أشكال عُملت بالدبوس على قماش أبيض، و أُضيئت الأشكال المثقوبة من الخلف، وقامل القماش مقام الحجرة المظلمة. وبعد هذه المحاضرة مع الصور، يستأنف الفيلم دراسة العين التي تسبغ على الواقع طابعاً سريالياً. ك نائم، ونرى رأسه مقلوباً مثل رأس عطيل على النعش، أو رأس أوهارا عندما يعود إلى الوعي في المنزل المجزّع بعد انتهاء تأثير جرعة الحبوب الزائدة. يختلج جفنا ك وهو خارج البؤرة، ويرتعش هدب عينيه. وحين تنفتح عينيه شبه المستديرة تغيم في هالة ضوء حول باب غرفة نومه. وهذا الباب، شأنه شأن كل الأبواب الأخرى في الفيلم، هو مدخل إلى أحلام اليقظة يتيح الولوج في العقل الباطن. يقول ك عندما يسأل عن العلاقة بين غرفته وغرفة الآنسة بورستنز: ((إن ذلك الباب يبقى محكم الإغلاق، والسيدة غروباخ تحتفظ بالمفتاح)). إن الكاميرا تُسقط مثل هذه الحواجز بجعلها شفّافة.

يتعثّر أوهارا في المنزل المجزّع بالمُعَدات المسرحية التي صممها ويلز لكي يمثل الحداثة، وفنون جنونها البصري. وحين يجتاز هذا المتحف المشوّش، يبدو مثل ك وهو يتلمس طريقه إلى مخرج من سرداب مجانين العظمة حيث تتخذ المحكمة مقرّها. يسأل ك الحارس: ((كيف أخرج من هنا؟ لقد شاهدت ما يكفي من هذا المكان)) وعندما تقول الآنسة بورستنر: ((أظن أنك مجنون))، يوافق معها في البداية، ثم يأمر نفسه، مثل أوهارا، أن تتمسك بالحقائق:((عليّ أن أرفض كل شيء إلا الحقائق)). ولكن ما الحقائق المطمئنة الموجودة في منزل مجزّع؟

حين يبدأ المشهد، يحتجب رأس أوهارا المقلوب عن البؤرة مثل رأس ك. يبذل جهده كي ينهض مصراً على أنه ((سليم العقل)) مع أنه محاط بالجنون التصويري. يترنح عبر الغرفة التي تبدو مثل المكان الذي صُوِّرت فيه لوحة روبرت وين التعبيرية ((حجرة الدكتور كاليجاري)). تستدق نهايات المنظورات المزّواة، والعوارض المتصالبة المثلّمة، والمنحدرات المتعذر ارتقاؤها، يعلوها وجه مرسوم، وكأن المكان - مثل مصح وين العقلي - يشرف عليه إلاه مجنون. وحذاء هذه الغرفة غرفة سيريالية، حيث جماجم الحيوانات تقوم مقام حوامل مصابيح بارزة من قرونها. ينزلق على مخدّد، يسقط في فم تنين. وهذا الممر هو اللسان الناتئ للتنين الذي يُنزله إلى حلقومه، فيغدو محتسباً في خيال مجنون. وبعد ذلك، تتدفع نقط بيضوية، ومثلثات، نحو كومة تكعيبية من المباني التي قد تكفي موادّها لبناء عالم، أو قد تكون أنقاض عالم تهدم. تمدد المرايا جسده و تضغطه، وهو يندفع عبر أرضية متحركة. وعند المخرج بوصلة مرسومة على الجدار يشطر سهماها عيناً مفتوحة: إشارة إلى المعادلة الرياضية بين عينٍ، وأنا الراوي التي كان ويلز ينوي بدء فيلمه ((قلب الظلمة)) بها، كما أنها مزحة تسخر من الانحراف البصري للفن الحديث. وإلزا التي أوثقت أوهارا على جدار آخر، تقف إلى جانب بقعة من الصور المخربشة على صخور، أو الرسوم العابثة التي تستعيد الفن البدائي، أو الدوافع الطفلية - ذات الأهمية البالغة عند فناني الحداثة - من أجل كسب شهرة، أو خلق فوضى.

إن ك يقوم بالجولة السريعة ذاتها في تاريخ الفن الحديث. ثمة نسخ من عاريات رينوار، وعباد الشمس فان كوخ معلقة على جدران غرفة نومه: غير تقليدية آنذاك، لذلك كانت مدهشة، أما الآن فهي مجرد زينة عادية. وفي إستوديو الرسام يُعثر على ما كان يعتبر في الستينات آخر الإساءات المبتكرة من الطليعة. يعرض تيتوريلي لوحة زيتية ويشرح: ((إنها حديثة، أنت تعرف. التعبيرية التجريدية ـ وأنا أدعوها الطبيعة الجامحة)). ومع أنها تبدو مثل لوحة رديئة من لوحات ديوفي Dufy، فإن ك يشتريها ليعلقها في مكتبه، مع أن القسم الذي يشغله لا جدران له. إن ذكر إسلوب تيتوريلي يناسب هدف ويلز، لأنه يمكّنه من الايحاء بأن حكاية كافكا ما تزال ذات صلة بالواقع. وخلال مناقشة بين تينان، و ويلز، ويونيسكو سنة ١٩٥٨، أسف تينان على تخلّي الفن الحديث عن عالمنا المرئي المسكون، واستذكر الحالة الأخير لـ ((فنان فرنسي صرّح أنه قد اقترح أن تُحرق كل لوحاته التي تشبه أي شبهٍ شيئاً موجوداً سلفاً، بما أن شيئاً في الطبيعة لا يشبه تماماً أي شيء آخر)). و أنهى تينان كلامه، جائراً عن القصد، بالقول: ((إن نهاية هذا التيار هي التعبيرية التجريدية طبعاً)). ربما لا تكون لوحة تيتوريلي تعبيرية تجريدية، ولكن مايلي مغادرةَ ك الدائخ للإستوديو هو محاولة ويلز أن يحاكي ذلك الإسلوب التصويري ـ ألوان متسرعة، قلقة، مرتجلة، متناثرة ـ باستخدام الكاميرا لا الفرشاة. تلاحق زمرةُ الفتيات ك عبر تيه ويلز مكسو بألواح خشبية مستطيلة، أو مبنيّة جدرانه بالآجر، وفي أثناء عَدوه تهاجمه أضواءٌ وامضة متقطعة تسطع من بين الألواح، أو ظلُّه الملقى على الآجر. وهذا الاضطراب المتقطع هو على وجه الدقة ما أفزع كافكا من السينما التي تلقي الصور مثل بقع الشمس. ولقد اشتكى في ١٩٢٤ من ((سرعة توالي الصور...التي تستحوذ بصرنا. إنها تغمر وعينا)). تعدو الفتيات خلف ك، ولكن كاميرا ويلز ـ المحمولة على كرسي ذي عجلات يسحبها رجل وهو يعدو ـ تتقدمه. إن حركتها تضاهي تكتيكات التعبير بين التجريديين الذين قصدوا تقديمَ حادثة، لا نسخَ مشهدٍ، وخطوطَ الضوء والظل في الأنفاق الضيقة، وهي ترتجّ وتتشنج مثل قذائف

مدفع، تُحضِر للذهن تعليق الناقد هارولد روزنبرغ الذي قال في ١٩٥٢: إن التعبيرية التجريدية هي ((ورق جدران يؤذن بانتهاء العالم)).

إن لوحات ويلز التعبيرية التجريدية التي صنعها بالضوء سرعان ما تغيم أو تزول، إن لم تتحول إلى فتات. يجري حلُّ النزاع في ((سيدة من شنغهاي)) في قاعة مرايا حيث لا سبيل إلى معرفة الشخص الحقيقي من خياله. وتلك المرايا تعكس صور الأشخاص مثل الكاميرا، وتكثّرهم تكثيراً غير محدود. تتبادل صورتا إلز و زوجها إطلاق النار، وتحطمان تيه الأوهام البصرية. يراقب ويلز ذلك غير آسف، مثل أوهارا. وفي ((المحاكمة))، يجري مشهد تحطيم التماثيل عندما ينسلّ ك عبر ممرّ في مكان لا توجد فيه مرآة. تخبر ك: ((أنا كسرت الزجاج. أريدك أن تأتي إليّ)). يخطو ك للانضمام إليها - مثل أورفيوس الذي يدخل إلى العالم السفلي من خلال سطح مرآة في فيلم كوكتو. وفي فيلم ((دون كيشوت))، يرسل ويلز الفارس المغير إلى دار سينما لكي يشق الشاشة بالسيف. إن كيشوت يريد أن ينقذ النجمة الصغيرة التي تُساء معاملتها في الفيلم، أما ك فيقبل الدعوة على العيش في عالم مرآة المرضة. وفي ((لمسة الشر)). يتلصص أحد سفاحي غراندي على سوزان وهي تلبس ثيابها في غرفة الفندق مسلّطاً ضوء مصباح على مأواها المعتم من بناية مقابلة. ومع أن نافذتها بلا ستار، فهي لا ترضى بأن ينتقيها ذلك الضوء المندفع ويلاطفها. تأتي إلى النافذة، وتتصح المخالس، وكأنها خارجة من شاشة السينما إلى البعد الثالث، ألا يستهلك بطارياته. ثم إنها تفكّ مصباح السقف، وترميه به. وحين يصل فرخاس يسأل: ((هل يمكننا إشعال المصباح الآن، تجيب إجابة قاطعة: ((لا يمكننا)). أنت لا تستطيع أن تصنع فيلماً من دون كهرباء: إن ويلز يطفئ النور مرة أخرى على الفن الذي يزاوله.

قال روزنبرغ: إن الفنان التعبيري التجريدي قد صوّر ((إبادته اليومية))، وهكذا فعل ويلز. فمن الناحية الأخلاقية، أدان العنف التصوري في الفن الحديث، والذي كشف الفقاب عن عدم استقرار عالمنا. ومن الناحية الفنية، وجده مفزع

الإبهاج. إن المونتاج يقوّض الواقع كما يفعل الديناميت. يظهر فيلم ((لمسة الشر)) عملية الانشطار تلك خلال العد التنازلي حتى الانفجار. فالسيارات، وعربات اليد، وحيوانات المزارع، والمشاة المتمهلون، يظلون في حركة دائبة دائرة محبطين كل مساعي رجال الشرطة، وحرس الحدود، إلى فرض النظام. والكاميرا المحوّمة على ذراعها المتأرجحة تربط بين هذه الكائنات المتباينة، ولكن حين تنفجر القنبلة تبعثرهم طاقتها المتحررة. إن رودي لينكار الذي كان قبل قليل رجلاً واسع الثراء يتحول إلى ((هلام))، ويمكن الآن أن يُصفّى في مُنَخُل. وفي أواخر الفيلم، يقول أحد عمال الطرق محذّراً: ((عليكم الابتعاد عن هذا المكان، سوف نقوم بالتفجير مرة أخرى)). إن الفيزياء تظهر تطاير عالمنا، والكيمياء تثبت قابليته للاحتراق. تَرَشّش زجاجةُ أسيد مصوّبة نحو فرخاس على ملصق نادٍ ليلي. وفوق الباب لوحة نيون تعلن عن ((متعريات ناريّات))، وبالفعل فإن إحداهن تأخذ بالنشيش عندما تحدث المادة الكيميائية تآكلاً في صورتها على الورق، وتجعل جسدها يحترق في بطء. كان الفتاة هذه قد اشتعلت، فهي التي ماتت في السيارة مع لينكار. وكوينلان محق في قوله: إن اختيار الديناميت كسلاح كان حاسماً بما أن ((القاتل لم يرد لينكار ميتاً فقط، بل أراده مدمراً، مباداً. وهذا الأسلوب عدمي، وفي ١٩٦٦، شدد ويلز على هذه النقطة بالارتياب في ((الثورة الفكرية اليسارية للجيل العدمي الجديد)).

إن براعة كوينلان البلاغية تعتمد على تجميع ما خلّفه وراءه الانفجار الأعظم من شظايا العالم المتفكك. يتذكر أن ((عجوزاً التقطت حذاءً في الشارع العالم في الليلة السابقة)). بالطبع فإن قدم رودي لينكار لم تعد جزءاً من جسده. وهذا التمزيق للأوصال ينجزه كوينلان باستبدال مضحك ينسب إلى سانشيز جرم وضع إصبعي ديناميت في صندوق أحذية في الحمّام. يتدخل في مشاهد الجريمة، ويعبث بشظايا أجسام بشرية، أو أعضاء بديلة: يشير فرخاس إلى أطقم أسنان في خزانه إيويل. إن فيلم ((لمسة الشر)) يؤكد ارتياب سارتر في

((الفوضى الزائفة)) في فيلم ((المواطن كين)). و ويلز قد تعمد خلق الاضطراب، والحيرة، والضيق، لأن هذه الأشياء - كما رآها - هي واجبات الفن الحديث. وهناك عبارة مشوّهة يستخدمها غراندي تتلاعب بتحول مخيف للجسد. يحذّر كوينلان مما سيحدث ((إذا ظل فرخاس... يطلق وجهه، ويعني: يطلق فمه، مطلقاً التهم مثل البنادق. ولكن الخطأ يناسب ميل الفيلم إلى التجريب الخطر: وكأن فرخاس قد أطلق النار على وجهه طامساً هويته بالمعنى الحرفي للكلمة.

لم يشعر ويلز بالحاجة إلى الاعتذار عن الحوار المتداخل خلال استجواب سانشيز حين كتب مذكراته الواقعة في ثمانٍ وخمسين صفحة بعد نهب شركة Universal له، واختصار فيلمه من جديد: كان القصد من المشهد أن يؤكد ((أن قدرة الجمهور على متابعة ما يجري من الحديث عنه يتم إجهادَها إلى أعلى درجات الأمان)). يبدأ فيلم ((المواطن كين)) بلا فتةٍ تأمرنا بالابتعاد: يحذرنا ويلز هنا من الخطر المحتمل في مشاهدتنا فيلماً أو الاستماع إليه. ولقد أوضح أهدافه بالمبادئ التكعيبية من الأدب، والرسم، وحتى الموسيقا، تُظهر التكعيبية الأشياءَ من زوايا متناقضة متوالية، وهكذا أراد ويلز أن يقدم شخصياته، وأسف على الطريقة التي لُطفّ بها زواجُ فرخاس وسوزان اللذان تقاربا جنسياً وتباعدا في كل ناحية أخرى، وذلك بما أضافه الاستوديو من مشاهد عناق جذابة لم يخرجها هو. كان يعتقد أن ((تقليل الزوايا المتميزة والحافات الحادة... يزيل ما يمكن أن يثير الاهتمام بالزوجين)). وإن خطوط التكعيبية المحددة للشكل تُطبَّق هنا على التكيفات الجسدية والنفسية التي يجب أن يقوم بها العروسان. وماذا إذا لم تتماسك الزوايا والحافات؟ كان التكعيبيون يعتمدون على الغِرَاء، مادة لا غنى لها في فن الإلصاق. وخلال المشهد الذي يهدد غراندي فيه سوزان التي تضحك من تهديده، خطط ويلز طباقاً مختصراً باستعارة حادثة الانفجار السابقة. كان القصد من المقاطعة جعل الشجار ((غير حاسم)) أو ((مفاجئ الهبوط عمداً)) مبطلاً بذلك مفعول تهديدات غراندي. وقال: إن محرري الإستوديو قد حذفوا

المشهد المعترض ((لاحمين))، أو ملصقين هذين الجزئين أحدهما بالآخر. وفي هذه المرة فقط، استُخدم الغراء بغية إلصاق خليط من الأشياء حتى تتفق مع منطق ما، ولكن وجوده على الأقل كان يشير إلى أن شيئاً لم يتماسك تماسكاً طبيعياً: كان ينبغي الإمساك بالأجزاء، وإبقائها في أماكنها حتى تجفّ المادة اللاصقة.

أراد ويلز أن يحمّل مدرج الصوت موسيقا تكعيبية مماثلة. ففي اللقطة الأولى كان ينوي استخدام مجموعة مختارة من صناديق الأغاني، والفرق الموسيقية التي تسمَع أصواتها في الشارع آتية من البارات والحانات الرخيصة، مقابلاً بين رقص المامبو السريع و الروك آند روك والجاز الكوبي الأفريقي الأصل، وهي تتبارى في ملء فضاء السمع. إن هذه الأصوات المختلطة قد حلّ محلها قرع متصل منتظم للموسيقا طلبه الاستوديو من هنري مانسيني. وفي الطريق إلى المرقب. أراد ويلز أيضاً أن يناوب البث راديوا السيارتين. كان ينبغي أن تختلط إذاعة الأخبار المشوشة في سيمونية معتمدة على الحظ - فالس مكسيكي، أغنية تنويم قديمة من أجل سوزان، وصفارات شرطة، ودويّ ديناميت في موقع البناء - وفرخاس يغيّر محطات الراديو. إن الراديو في ((حرب العوالم)) يبث التقارير المفزعة في الفضاء الخارجي، في حين تحاول الفرق الموسيقية في قاعات الفنادق أن تحافظ على إيقاعها العادي. وبعد عشرين سنة، ما انفك ويلز ينصت إلى موسيقا الأجرام الخافتة.

ولما أراد ويلز وضع موسيقا فيلم ((المحاكمة))، بحث عن لغات وعصور متضاربة مختصراً تاريخ الموسيقا مثل أوهارا الذي يجول في المتحف المشوش للفن الحديث. إن مأزق ك يقدمه لحن باروكي حزين من مطلع مقطوعة توماسو ألبينوني ((الوداع)). يعلن أرغن ألبينوني أن طقساً جنائزياً مهيباً عديم الرحمة يجري منتقلا بهم من عالم إلى آخر، وموسيقاه الحزينة تُسمع عندما يعبر ك الساحة التي تجمّع فيها المُبَعدون، أو عندما يخرج مترنحاً من حجرة الجلد، أو وهو منقاد إلى الحفرة التي يقتل فيها. يشيّعه ألبينونيإلى باب المحامي، ولكن

حالما يدخل، يقفز مدرج الموسيقا حالاً قرنين إلى الأمام: يلاحق الممرضة وبلوخ المتعري عبر الغرف إلى صوت جاز ثلاثي - غير منتظم، وناشز، يقطع الإيقاع المطرد، ويجازف في عزف نغمات غير واضحة - يعلو عندما ترجع الآنسة فورستتز مخبّلة من النادي الليلي، ثم يتابع ك من موعده مع تيتوريلي وإليه. ويصوّت أرغن ألبينوني عندما يقْبل حتمية القصة، ولكن كلما حاول أن يعدّل أو يتخطى قدره استحثه عليه البيانو والمغني الجهير الصوت والطبول. ويعبّر ترخيم الجاز عن حرية أمريكية عامية، عن رفض القواعد المتبعة المقدسة. تسخر إرمي عندما تخبر ك أن أباها يشغل باله ((شرف الأسرة، وكل ذلك الجاز)).

لا يسهّل ويلز الانتقال من أسلوب موسيقي إلى آخر: يؤكّد مبدأ الإلصاق تلك الزوايا والحافات المتنافرة. وخلفيات الفيلم تتصف بانعدام الانتظام ذاته. يخرج ك من مقرّ المحكمة ذات الحدائد المثبتة إلى درج باروكي الطراز، حيث تنتظره إرمي إلى جانب تمثال ذي أودية حجرية متموجة. ثم إنه يتجول في فناء مكتب من الإسمنت، وصناديق الزجاج المضاءة بالنيون. يبدأ المشهد في القرن التاسع عشر، ثم ينعطف نحو القرن الثامن عشر، ويتقدم بعد ذلك نحو القرن العشرين. إن المستقبليين الإيطاليين قد أعلنوا في بيانهم سنة ١٩٠٩، أن روح الحداثة قد ألغت الزمان والمكان معاً، أي العنصرين اللذين مكنانا ذات يوم من تأريخ أنفسنا وتحديد موقعنا. لقد صوّر ويلز المستقبل الذي يتجول فيه الناس بلا هويات إلى الأبد عبر مدينة هي زغرب، باريس، لا في أي مكان، وفي كل مكان.

تبعث صاحبة شقة ك البهجة في نفسه حين تعتبر اعتقاله ليس شأناً شخصياً: ((لديّ شعور بأنه نوع من أنواع التجريد)). و يوافق ك باكتئاب قائلاً: ((إنه يتصف بالتجريد بحيث يصعب عليّ أن أراه ينطبق عليّ)). واستخدامهما كلمة التجريد التي هي طلسم الحداثة أم مؤثر. ما الذي جرّدنا منه فنانو الحداثة؟ لقد جرّدونا من أنفسنا، ومن الواقع المدين بمظهر معقوليته للأكاذيب التي رواها الفن بحسب إملاءات الضمير. في ١٩٤٢، أجْمل كامو في ((أسطورة

سيزيف)) لحظة الكشف التي يدرك فيها الإنسان فجأة عبث الحياة، فيرفض رتابة النهوض، والذهاب إلى المصنع، والعمل مثل آلة، والقيام بالرحلة المعاكسة ذاتها قبل أن يكررها في اليوم التالي. هذا هو التمرين الذهني الذي يفرضه جان على بيرنجر في ((وحيد القرن)) عندما يأمره أن يحلق ذقنه، وأن يكفّ عن الشراب، وأن يرتدي قميصاً نظيفاً، وأن يلمّع حذاءه، وأن يصل إلى العمل في الموعد المحدد. وحين يجرد الإنسان المستيقظ من مثل هذه الواجبات الخفيفة، يلتفت إلى وجود لا معنى له. شبّه كامو هذا المشهد أللإنساني في المؤسف بمشهد رجل يتكلم على الهاتف على الجانب الآخر من حاجز الزجاج. و ويلز الذي يبدو أنه يتفق مع كامو قد أدخل مثل هذا المشهد في ((المحاكمة))، وذلك حين تزور إرمي المتهمَ ك في مكتبه، وتقف وراء جدار سميك من زجاج متكلمة كلاماً غير مسموع، وغير ذي معنى.

قالت كامو في وصف ظهور الحقيقة: ((يحدث ذلك عندما ينهار المسرح المعدّ للتمثيل)). وتصاميم ويلز الأولية لفيلم ((المحاكمة)) قد مثّلت هذا الانهيار. و أوضح في ١٩٦٥ أن ((الخلفية لا بد أن تختفي شيئاً فشيئاً، لا بد أن يتناقص على التدريج عدد من العناصر الواقعية... حتى لا يبقى إلا الفضاء المفتوح، وكأنما الأشياء كلها قد ذابت)). وأفلس كالعادة، وعجز عن إعداد المسرح الذي لا بد أن يزول. لذلك استفاد من غرفة المهملات في محطة دورسي. وهذا لم يعنِ أنه قبل تلك الواجهات الزائفة ـ ما دعاه كامو ((خلفية المسرح التي حجبتها العادة)) ـ التي تغطي العبثية المضطربة. لقد أخذ استعارة كامو بالمعنى الحرفي في واقع الأمر، وذلك بإرسال ك إلى المسرح، ثم حرمانه فرصة مشاهدة العرض. إن ك في الرواية يُستدعي من مكتبه بالهاتف للمثول أمام المحكمة أول مرة، أما في الفيلم، فهو يذهب إلى المسرح (أو ربما إلى دار الأوبرا، بما أن ويلز أراد بالأصل أن تؤدي أوركسترا افتتاحيةَ ((الزوجة المرحة))) ويُومَأ إليه وهو في مقعده ليتأتي ويتلقى الخبر. وهذا الانعطاف أتاح لويلز أن يشير ضمناً إلى أن الحياة

الاجتماعية أداء مسرحي مبتذل وغير مقنع. إن كاميراه تجعل قفا القاعة واجهتها: بدلاً من النظر إلى خشبة المسرح نطلّ منها، والستار يتباعد ويُسقط لمعاناً مصطنعاً على صفوف المقاعد والمقاصير. يصفّق الأنصار المستثارون - أم أنهم يضحكون علينا، في حين نحمل، نحن أفراد الجمهور الآخر، المرآةَ قبالتهم؟ يغادر ك من غير أن يزعج المرأة السمينة المستغرقة في نومها إلى جانبه.

لا تنهار خلفية المسرح ولا تختفي، ويرجع الفضل في ذلك إلى سحر ويلز الميتافيزيقي، وهي لا يلزمها ذلك لأنها لم توجد قط. وفي الوقت الذي يواصل فيه ك والمحامي نقاشهما بعد العرض المتحرر من الأوهام، تمتد شاشة ساطعة خالية بين وجوههم التي ما يزال يضيئها شعاع من جهاز الإسقاط. ها هوذا القصد الأخير للفن الحديث، هذا الفن اليائس النافر من المشاعر الإنسانية مثل بياض الحوت موبي ديك. حيث ناقش روزنبرغ ((نهاية الفن)) في الخمسينات، قال: إن فنان الطليعة قد لجأ إلى المساحة البيضاء للقماشة مثلما لجأ اسماعيل، بطل ملفيل، إلى البحر)). التنوير هو غياب الصور: قماشة بيضاء، شاشة بيضاء، يواجهها مصباح جهاز الإسقاط المشتعل.

في ١٩٦٧، جدّد ويلز شخصية فاوست عندما أدى دور المدير المنفذ للإعلان جوناثان لوت في فيلم مايكل وينر ((لن أنسى اسمه أبداً)). وهنا يرفع نفسه مرة أخرى إلى رتبة إله. فهو يتمتع بالمنظور الهوائي ذاته مثل هاري لايم: يملك شقة في أعلى مبنى في بلومزبري، ويلعب الغولف على سطحٍ محطم نوافذ الجيران في المباني المجاورة بلا مسوّغ. إنه يشارك لايم مسرّةً افتقاره إلى المشاعر. فالناسخ أوليفر ريد الذي يحاول أن يتخلص من سحره، يتشبث بالمرأة التي تطعن في سمعته، في حين ينظر لوت إليهما نظرة متبلدة والسيجار مندس في فمه. وهو يصوغ من جديد أمثولة أركادين عن العقرب. وبعد لعبة سباق سيارات على مضمار مصغّر، يقول: ((أنا أفوز على الدوام، هي ذي سجيتي)).

يُبقي لوت المجتمع سائراً باختلاق الأكاذيب، غير أنه يعفي نفسه من تصديقها. يتذوق وجبة فطور من الحبوب تعلن عنها شركته، ويبصق ما تذوقه باشمئزاز، ثم يسأل: لماذا لا تُحْدث الرقائق نشيشاً في الصحن؟ يعرف أن الاستهلاك نهايته الطرح، بما أن المُعْلنين يقنعون الناس بأن يشتروا الأشياء التي لا يحتاجون إليها، وربما لا يتحملونها. إنه خبير مثل لايم في الأعماق السفلى حيث يتدفق إسراف المجتمع الثريّ. يلقي محتويات منفضة سجائر وقنينة شمبانيا في مطحنة نفايات جشعة، ويقول: ((إن الإنتاج الأهم للبشر جميعاً في القرن العشرين هو النفاية... التي تطورت صناعة جديدة كاملة للتخلص منها - ملايين المزارع لمياه المجارير وحفر القمامة))، حيث يختلط الشِعْر غير المقروء ((بأغلفة الجبن المصنع)). لعله يشير إلى الحطام الذي تذروه الريح في ((لمسة الشر))، أو القمامة الملقاة خارج المدينة في ((المحاكمة)). يجازف لوت في نبوءة ينتفع بها محميّهُ، كما يفعل لايم مع هولي مارتنز، أو بورجيا مع أورسيني، أو أركادين مع فان ستراتن: ((في غضون قرنين، يا بني، سيكون لكل خمسة أشخاص ياردة مربّعة من الأرض، وسيقف جميع الناس على جبل كبير من القمامة، وعليّ وعليك أن نتأكد أننا نقف عليه لا تحته)). وهذا السطر يتكرر في إعلان تجاري هدّام صوّره مساعده فوق صور الجثث التي تُجرف إلى خندق في معسكر الاعتقال.

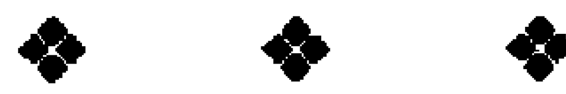
كان ويلز نفسه في هذا الوقت مهملاً من الصناعة التي أنتجته، ويجعله وينر يعاني مرة أخرى مذلّة سحب فيلم منه، وإعادة تحريره. يأمره ريد بالخروج من غرفة القطع حيث يتمّ وصل الإعلان التجاري. يخرج بهدوء وهو يغمغم: ((أنت ههنا إله)). ويزداد إحساساً بالمهانة عندما تعلن آلة الوزن على رصيف محطة للقطار: ((وزنك ٢١باونداً)) جاعلة إياه يرتعد. وويلز الذي كان ذات يوم يُزهى بتعدده، يعترف الآن بأنه ربما كان متعدد الشخصية. وخلال سهره في كاتدرائية شارتر في F for Fake، استعاد رؤيا لوت للاقتصاد المتضخم القذر،

وعمّمها على الكون. قال وهو يصعّد نظره في الكاتدرائية: ((يظل العلماء يقولون لنا: ((إن عالمنا لا يُرمى بعد الاستعمال)). قارنَ هذا الصرح الكبير بـ ((عظمة الله ومجد الإنسان)) - نافذة وردية أنزلت السماء إلى الأرض، وغابة الحكماء والكبراء السامقة حول المداخل - بالنظرة المعاصرة التافهة إلى العالم. ((إن معظم الفنانين يشعرون اليوم بأن كل ما بقي هو الإنسان - فجْلة عارية بائسة وخزتها شوكة الأكل)): وهذا السطر يُلقَى بدمدمة لاهثة مثل التنهد الحزين الذي يطلقه بحر الإيمان المتراجع في قصيدة ماثيو أرنولد ((شاطئ دوفر)). إن ويلز على الأقل قد وجد، وهو يتكلم تحت أشجار عارية مرتجفة في الضباب البارد، كيف يستعمل جسده في تسمين صورة الإنسان المهزولة المتضائلة. ومهما كانت الحالة التي آل إليها، فهو لم يكن فجلة وخزتها شوكة أكل.

في ١٩٧٥، وبعد أشهر على عرض F for Fake، تلقّى ويلز جائزة المعهد الأمريكي للسينما في لوس أنجلس. وفي الاحتفال أصدر نشرة أخبار أخرى عن تقدمه نحو الزوال مع انقراض متزامن للجنس البشري. قال: ((نحن سلالة آيلة إلى الزوال)). واتفق أن كانت السلالة المذكورة فئة قليلة من الجنس البشري: كان يتحسر على المعاملة التي عومل بها صانعو الأفلام المستقلون مثله في ((عالمنا المختلط هذا)). وفي الكلمة التي ألقاها نظر باستنكار إلى النظام الاقتصادي القائم على الإنتاج الواسع النطاق و الاستهلاك العشوائي والنفاية الواضحة، والذي نُشرت قواعده في فيلم وينر. شبّه نفسه بمزرعة أسرة إنتاجها أصغر من إنتاج المصانع المعاصرة، وبمحل بقّالة مجاور يصمد صاحبه أمام احتكار المتاجر الكبيرة. لقد عكس التاريخ، وعاد - وهو في لوس أنجلس الملوثة - إلى حياة الريف الهانئة في فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة))، وقال: إنه كان مسافراً على طريق جانبي راضياً بالسير أبطأ من السائقين على الطرقات السريعة.

كان الأداء محبّباً، حاجباً على نحو ماكر عناده. ففي التراجع إلى الماضي، وجد ويلز طريقة لمحاربة الحاضر. وكان قد تبيّن في نسخة يونيسكو من الرجل

الأخير آثارَ الرجلين السابقين اللذين وجّهها، فيما تبقى من حياته، حملته المجنونة المثالية، والمزعجة التحريض على الحداثة: دون كيشوت والسير جون فولستاف. كان يؤقلم ((دون كيشوت)) بين الحين والآخر في ١٩٥٧، وقدّم ((أجراس منتصف الليل)) على مسرح دبلن قبيل أن يبدأ التدرب على ((وحيد القرن)). وحين يرفض بيرنجر الانضمام إلى الفرقة، ويدعو إلى ((التضامن الدولي))، يقول زميله في العمل دوادارد: ((أنت دون كيشوت)). ويضيف أن ذلك لا يقصد منه الإساءة. وبيرنجر يشبه أكثر ما يشبه بطلَ شكسبير الماكر البطئ الحركة. فهو كسول، مغرم بالشراب، وأخرق جسدياً وذهنياً. والبيرقراطيون الذي عليه التعامل معهم يعتبرون هذه الصفات نقائض، إلا أن رذائله تصبح ما يدعوه جان ((أسلحة الصبر والثقافة، أسلحة العقل))، وهي أسلحة حادة مثل رمح كيشوت، أوثارات فولستاف اللفظية. لقد رأى ويلز الذي بقي رمزياً إلى النهاية أن انتصاره، أو انكساره، هو حكم على البشر المترنّحين. كان يقلقه أن تبزّ الإنسانَ حساباتُ الآلات الأسرع، أو المجتمع التقنّي الذي حشد الإنسان في وحدات غير مسماة وقابلة للتغيير. وبما أنه كان شجاعاً مثل كيشوت، وماكراً مثل فولستاف، فقد عزم على أن يبقى هو نفسه.



الفصل الرابع عشر

كيشـوت

يروي سرفانتس أن جيران الشيخ القاطن في غابة نائية، والذي يدعى كويكسادا، أو كويسادا، أو كويكسانا، أو كويكسانو، قد فاجأهم حين أتخذ اسماً يوحي بالمهابة هو دون كيشوت، ثم انطلق ((باحثاً عن مغامرات في أنحاء العام، ممتطياً حصانه، ومسلحاً من رأسه حتى قدمه)). و ويلز الذي كان يدرك كم كانت الرحلة فاجعة، قد اختار مع ذلك أن يحذو حذو كيشوت، ويجعل من حياته مغامرة من مغامرات المشردين. ففي سيناريو ((المهد سوف يهتز))، ترفض روحه الشابة أن يحترف المسرح، ويعلن: ((أنا مغامر)). لقد أعجبته روح المغامرة في أركادين الذي وصفه في ١٩٥٨ بأنه ((مغامر بحت)). ولما تذكرت جان بلورايت دورها في ((موبي ديك ـ معادة)) قالت: إن الإخراج قد كان أسعد عمل شاركت فيه في حياتها، وأضافت أيضاً أنه كان ((مغامرة كيشوتية)). وفي رواية فيلم ((دون كيشوت))، أشار ويلز إلى التشابه بينه وبين بطل سرفانتس. قال: إن الباحث المخفق ((كان لديه كثير من العزيمة، وقليل من الوسائل)).

يبدي كيشوت احترامه في الرواية للصورة المحفورة على المذبح للقديس جورج، ويعتبر سلفَهَ ((أحد أفضل الفرسان الجوالين الذين عرفتهم الكنيسة في حروبها)). لم يكن عند ويلز مثل ذلك الحس الرفيع بالرسالة الروحية، على أنه خلال الأربعينات شارك في حملة لجنة الأمم المتحدة من أجل السلام، أو المؤتمر السوفيتي الأمريكي، وشارك في تحرير مجلة سياسية شهرية اسمها ((العالم

الحر)). كانت رسالتُه الكيشوتية فيلمَه ((دون كيشوت)) الذي كان أسمى من ثقافة الارتزاق التي كان مضطراً للعمل ضمنها. اختبر في البداية ميشا أوير لدور الفارس في ١٩٥٥، وترجّى بعد ذلك شارلتون هيوستون لأداء الدور. ثم استقر أخيراً على فرانشيسكو ريجويرا المنفي في المكسيك لمعارضته فرانكو. عمل في الفيلم على نحو متقطع في المكسيك وإسبانيا و إيطاليا مستخدماً طواقم جُمعت كيفما اتفق، ومخصصاً أعمال تقنية بسيطة لزوجته وغيرها من مساعدي العائلة. وفي ١٩٧١، تلاعب بطول الفيلم غير المتماسك، وقرر أن يعيد صياغة الرواية كمقالة وثائقية عن إسبانيا. تعاطف مع مزاج البلاد القديم المتصف باعتلال مترنح متأنق. وكما عبّر الفيلسوف جورج باتاي، فإن: ((الإنسانية لا تعرف بلداً أشدّ ميلاً من إسبانيا إلى أعماق الحياة الخاوية)). ومع ذلك لم يقترب المشروع من الاكتمال، وبدأ ويلز يلفّق الأعذار عن التأخير. وسأله المنتج دومينيك أنطوان عن موعد الانتهاء من المشروع، فقال: في اليوم الذي يقرر فيه ألا يضع قدمه في إسبانيا مرة أخرى. وكان هذا يعني أن وصفه للحداثة النفعية الخسيسة التي وقعت فيها البلد سوف يجعله غير مرحَّب به هناك. كان يعترف بأن الضلال الجذري لا نهاية له. ورفض الانسحاب من ساحة الكفاح، أو يقرّ آسفاً بأنه مجنون مثل بطل سرفانتس المحتضر. كان ويلز يفخر بأن أكثر كيشوتية من كيشوت نفسه.

إن الفكرة التي لم يستطع أن يحققها طوّرها آخرون على نحو مستقل. ففي ١٩٦٠، تخيّل جون شتاينبك كيشوتاً أمريكياً معاصراً دعاه دون كيهان يحمّل عربة تخييم يسمّيها روسينانت، ويمضي في جولة حول الولايات المتحدة، وسجّل وقائع هذه الرحلة في ((رحلات مع شارلي)). و السيناريو الذي أعدّه آرثر ويلز لفيلم ((القلقون)) الذي صوّره جون هيوستون في نيفادا سنة ١٩٦٠، بدأ قصةً قصيرة عنوانها الفرعي هو ((الحدود الأخيرة لراعي البقر الكيشوكي))، والحصان هنا قديم مثل الفارس الذي امتطاه ذات يوم. يجمع رعاة البقر خيولاً

برية لكي تذبح وتطعم الكلاب: لا يمكن للخيول أن تكون مثل خيول الأطفال الصغيرة، لأن ((الأطفال يركبون الآن دراجات الرِجْل الواحدة)). وفي ١٩٨٢، وصف غراهام غرين في ((المونسنيور كيشوت)) مغامرات كاهن قروي زاهد في الدنيا في إسبانيا التي انتهى ركودها الاجتماعي الإقطاعي بانتهاء عهد فرانكو. وسانشو بانشا الذي يرافقه شيوعي، والعربة البالية التي يركبانها تدعى روسينانت (اسم حصان كيشوت). يرفض كيشوت أن يتخلص من العربة، ويتصور أن روسينانت يعنّفه بإلقاء كلمات و ولسي التي ألقاها ويلز في ((رجل لكل الفصول)): ((لو خدمت الله بنصف الحماسة التي خدمت بها الملك، لما تركني مكشوفاً للأعداء في هذه السن المتقدمة)). يتشاطر وسانشو الاهتمام باكتشاف الفضاء، مثلما كان على كيشوت في فيلم ويلز أن يقوم برحلة إلى القمر. وفي رواية غرين، يأخذ سانسو كيشوت إلى السينما في فالوديليد. يتهد المونسنيور التي لم يشاهد السينما قط، ويقول: ((ها هوذا إذاً ما يسمونه فيلماً)). يظل جالساً حتى ينتهي قصف ماجن يدعى ((دعاء العزباء))، ومع أنه لا يحاول أن ينقذ البطلة - مثل كيشوت في فيلم ويلز عندما يشق الشاشة - فإنه تقلقه معاناتها الواضحة، بما أنها تقضي وقتاً طويلاً في الأنين والصراخ.

إن كيشوت، العدو المحدد الرؤية للحداثة، قويّ الحضور في عالمنا المعاصر، وهو يتحدّى قيمة الفاسدة. لقد وضعه خورخي لويس بورخيس في القرن العشرين في حكاية عن روائي متخيَّل يدعي بيير مينارد الذي يصفه بأنه ((مؤلف كيشوت)). وبالطبع فإن هذا الشرف يخص سرفانتس، غير أن بورخيس يزعم أن مينارد قد أعاد النظر فيه وأعاد كتابته: وفعل ذلك من غير أن يغيّر كلمة، وفي السياق أنتج عملاً جديداً يرتأي بورخيس - استناداً إلى ما يزيد على فصلين كاملين قليلاً - أنه ((متشابه لفظياً)) مع الأصل، ولكنه أغنى منه بما لا يقاس))، لأنه يأخذ بالحسبان تحولات الوعي في القرون الثلاثة التي تلت عصر سرفانتس. وحين أعاد ويلز رواية القصة في فيلمه، جعل كيشوت يسافر في الزمن

أيضاً. تاق بطل سرفانتس إلى العيش في الماضي، أما ويلز فقد قذفه مع سانشو إلى الحاضر غير مفهوم. يشاهد سانشو التلفزيون أول مرة، ويحكّ رأسه عند سماع تقرير عن زيارة فرانكو إلى خزّان جديد. وتنقل المحطة ذاتها تقريراً عن التدنيس العلمي للسماء: يتضمن التقرير عرض صورايخ تطلق من البحر إلى الجو طوّرتها الولايات المتحدة لاستخدامها في الحرب المقدسة ضد الاتحاد السوفييتي. وعلى الأرض، ألغيت مواثيق المراعاة والخدمة بالإصرار على المساواة التي لا تفسح المجال للفرد المتميز. وحين يضيع كيشوت، يدنو سانشو من مجموعة من غرباء - أفراد طاقم ويلز السينمائي في الواقع - ويسألهم إن كانوا شاهدو سيده، فيزمجر أحدهم ((تعني رئيسك، فلأسياد قد ولّى عهدهم)). و وجد بورخيس في مقالة أخرى عن سرفانتس أشياء معاصرة تشبه دروب الرواية المتربة، وفنادمها الملأى بالبراغيث: ((تصوّرّ روائياً من عصرنا يركز انتباهه، بغية المحاكاة الساخرة، على محطة وقود)). هوذا ما فعله ويلز بغية الرثاء لا بغية المحاكاة الساخرة.

بعد أن يلخّص بورخيس حياة مينارد، يحصي باقتضاب محتويات ((العمل المرئي)) الذي نشره، ويدرج كيشوته في الفئة الكبرى المتعذبة صَ ((الأبطال النادرين الدائمين العاملين في الخفاء))، وغير الكاملين - كما هي استعدادات الإنسان!)) ويبقى كيشوت في فيلم ويلز غير مرئي على الأقل بالشكل الذي تصوّره (على أن ساعتين من الشريط قد عُرضتا في إشبيليا)، وربما لم يكن هناك حاجة إلى إكمال الفيلم. أما سبق أن صنعه؟ فالبطل، وأعماله التافهة الواضحة الكرم تتكرر فيما رواه من قصص.

في ١٩٤٠ أعدّ ويلز ((هكلبري فين)) للإذاعة. وفي بداية رواية مارك توين هذه، نجد توم سوير يجنّد هاك Huck لكي يساعده على مهاجمة فيلق من ((التجار الإسبان والأثرياء العرب الذي يُزعم أن أفيالهم و جمالهم ((محمّلة بالجواهر)). وبدلاً من ذلك لا يتمكنان إلا من تعطيل نزهة مدرسة في يوم أحد.

وحين يتذمر هاك، يقوم توم: لو قرأت ((الكتاب المسمّى ((دون كيشوت))، لعلمت أن التبديل قد أحدثه السحر)): السحرة حوّلوا الجيش وكنوزه إلى تلك النزهة الكنسية الوديعة. ورغم ارتياب هاك، فإن ادعاء توم الشجاع هو بيان للرومانسية الأمريكية التي ورثها ويلز. لا حاجة إلى فرك مصابيح صفيح بالية لاستدعاء الجن: العبقري الشاب طاقة رؤيوية تغيّر العالم، وتسترجع دهشة الطفولة.

في فيلم بوث تاركنجتون ((عائلة أمبرسون العظيمة))، يقال: إن يوجين هو ((فارس... ـ ربما فارس مجنون، إذا قرأت ((دون كيشوت)). وهذا الوصف غامض: إن حلم يوجين المستحيل هو سيارة تدمرّ مجتمع الفروسية. وفي سيناريو ((المهد سوف يهتز)) أشار ويلز إلى الحصان الذي يجرّ عربة جليد كيلدير بالقول: ((هذا الروسينانت المتورم العرقوب)). وبما أن الحصان ينتمي إلى ((جنس مهدد بالخطر)) كالبطل نفسه، فإن عليه أن ينتظر حتى تتغير شارات المرور في مانهاتن. ولكن القضية المطروحة في ((دون كيشوت)) تتجاوز في نظر ويلز موضوع التغيّر في وسائل النقل. لقد وصف سرفانتس التحول من عصر الإيمان إلى عصر الشك. ففي حوار في قاعة أمبرسون صوّره ويلز، ولكن محرري RKO قد حذفوه، نرى يوجين يخبر إيزابيل أن ((التجاعيد العميقة يحفرها الافتقار إلى الإيمان، والجبهة الأصفى هي الجبهة الأكثر إيماناً)). وفي العصر الحديث، هل يمكن أن يكون مثل هذا الإيمان المطمئن إلا خداعاً للنفس.

أظهر فيلم جون فورد ((عربة النقل)) الفروسية مزدهرة إزدهاراً صعب التصديق في كل أرجاء الغرب الأمريكي. إن رينجو كيد (جون واين) قد أُدخل إلى السجن منذ سن السابعة عشرة، وهذا ما حافظ على براءته الطريفة. فهو يظن مومسةً صالون سدةً محترمة، ولا يلحظ قذارة منزلها في منطقة مواخير، فيطلب منها الزواج، ثم يمضي معها للعيش في مزرعة. والمحافظة على فروسية القصة تتطلب سذاجة بريئة، أو إنفاقاً غير محدود للمال. إن هيرست قد أعار ضيوفه دروعاً، وملابس غريبة لحفلات التنكر في سان سيميون. وفي ١٩٢٢، أعطى

دولسيناه الجريئة (ماريون ديفز) دور ماري تيودو في فيلم ((أيام الفروسية الزاهرة)). وأشار ويلز إلى أخطار عبادة العاشق المتيّم في ((سيدة من شنغهاي)). وقبل الشجار في الحديقة المركزية، يقول أوهارا: في بداية القصة كنت أشبه البطل بعض الشبه، ومن المؤكد أنني لست كذلك)). إن الفرسان الجالون يجترحون عادة أعمالاً شجاعة للفوز باحترام السيدة. والمهمة التي تطلبها إلزا من أوهارا هي القتل.

كان ويلز يفتقر إلى سذاجة أوهارا. ويمكن وصف فيلم ((لمسة الشر))، مثلاً، بأنه قصة ((دون كيشوت)) من دون الاستفادة من السحر أو الجنون. وكوينلان هو كيشوت، فارس متجول يتحول إلى رجل بوليس سري، يصيب ويخطئ ويحلّ الجرائم بالتلاعب غير الشريف بالأدلة. ومساعده والمعجب به منزيز يؤدي دور سانشو التابع الذي يُدفع إلى خيانة سيده ثم قتله. وتانيا هي دولسينا وقد تقدمت بها السن الآن، وأصبحت مسؤولة عن مبغى: تُشاهَد في لقطة غير شديد الإضاءة من خلال سحابة من دخان سيجارة تستنشقه، وتحتفظ وحدها بالهالة الرومانسية التي نُزعت عن الشخصيات الأخرى. ومع أن ويلز سمح بأن تُبقي ديتريتش على غموضها، فهو لم يشارك كيشوت إجلاله للإلهة التي تلهم الفرسان الجوّالين. وفي يومياته المتعلقة بأفلمة ((عطيل))، تذكر ماكليموار حادثة في نادري مونتمارتر الليلي حين تلقّى ويلز جرعة سم من يدٍ مطليّةٍ لامرأة إسبانية صافحته. وعلّق ماكليموار قائلاً: ((إن أورسون كيشوت بالفطرة مثل كل الذين يضمرون ازدراء فكرياً للجنس)). وهذا الكره للنساء نقله إلى بيستول (مايكل ألدريدج) في ((أجراس في منتصف الليل)). وألدريدج له جسد كيشوت المعروق، و درعه المحطمة، وقبعته المتهدلة، وبلاغته الجوفاء، وجين مورو هي دولسينا: إنها تضربه بالعصا، وتسيء معاملته، وتقريعها المستمر له يدفعه إلى الالتجاء إلى المرحاض. لقد أثبت ويلز صحة تحليل ماكليموار في مناسبة أخرى، وذلك عندما طوّر نظرية عن ((عدم المساواة بين الجنسين)).

حاول أن يثبت أن النساء غير مُبدِعات، وهن لم ((يخترعن شيئاً - ولا حتى القبعات، إذ أن أفضل مصمميها من الرجال)). وردّ عليه ماكليموار بالقول: إن النساء المتميزات بالنظرة الواقعية إلى الأشياء ربما اخترعن الكوميديا. فقال ويلز: لقد فعل ذلك للسخرية من الرجال، والغض من شأنهم ليس غير. هل كان كيشوت شخصية أخرى من شخصيات ويلز المصابة بالعصاب الجنسي، ويضفي الكمال على النساء اللواتي يرعبْنه في واقع الأمر؟

إن ويلز الذي تماهى مع كيشوت قد استغلّ المرجعية الذاتية التي يشتمل عليها كتاب سرفانتس. ففي المجلد الثاني من الرواية، يشكك كيشوت الساخط في حادثة مضافة إلى كتاب سرفانتس الذي نشره ألونسو فرنانديز دو أفيلانيدا سنة ١٦١٤. يشتكي من المزيف الذي يخطئ في أسماء الشخصيات، ويصرّح بأنه لم يعد يحب دولسينا. إن كيشوت في فيلم ويلز ينظر إلى شهرته نظرة أقل جدية، ويشير إلى أنه سيقدم في الفيلم صورة كاريكاتورية عن نفسه. يتلافى الفضيحة لأن أحداً لا يتعرفه: يظنه المارة وهو يعبر الشوارع راكباً حصانه أنه دون كاميليو، وهو كاهن دمث الخلق في سلسلة روايات للكاتب جيوفاني غوريشي كانت رائجة في الخمسينات. وينسجم سانشو أيضاً مع جدول رواتب ويلز بوصفه علاوة، فيُوجَّه إلى امتطاء حماره المتمهل في طريق متربة. و ويلز نفسه الذي يدخّن سيجاراً تحت أشجار صبّار مكسيكية، يصيح عند نهاية اللقطة: ((اختصار)). يبعث سانشو رسالة إلى أهله مبلّغاً إياهم أن طاقم الفيلم قد يأتي من أجل إنشاء بعض المواقع للتصوير. وينصحهم، إذا ما جاؤوا، أن ((يقبضوا على أسمن رجل، ويطلبون منه بعض المال)). إنه يتخيل طبعاً أن الرجل السمين جداً لا بد أن يكون غنياً.

والملاحظة توضّح ارتباك ويلز: لقد اضطر مثل كيشوت إلى التنافس مع أسطورته الخاصة، ولكنهما تعاملا مع ارتباكهما على نحو مختلف. يسرع كيشوت في الرواية إلى برشلونه ليثبت أن فرنانديز دو أفيلانيدا كذّاب. وأما ويلز المغامر غير القابل للإصلاح، والذي خدع المشاهدين بالقصص المتخيلة عن ماضيه، فقد

كان متوقعاً أن يفضح كذبه هو نفسه، إذ كان يسعده أن يتبرأ من الأسطورة باعترافه بأنها خادعة. يظهره شريط أخبار تلفزيوني في ((دون كيشوت)) وهو يقايض ويُرّخص أسرار فنه في حفلة في مدينة هيراس الإسبانية، حيث يتلقّى وسام شرف أخوي من صانعي الخمرة الإسبانية ـ مكافأة على موافقته الانضمام إلى محصولهم. وكما أوضح أورتيجا أي جاسيت، فإن ((سفر الفروسية يتضمن خصائص الملحمة، لولا تصديقنا حقيقة ما يُروى)). والروايات الحديثة التي كانت ((دون كيشوت)) أولها لاتدّعي حتى صحة ما ترويه: إن حرف F يرمز أيضاً إلى القصص المبتكرة Fiction.

إن الدور الذي اتخذه ويلز في الفيلم هو دور الراوي نيابةً عن سرفانتس. وأعطى الممثلة الطفلة باتي ماكورماك دور سائحة أمريكية تُدعى دولسي، ووضعها على ركبته في بهو فندق مكسيكي حيث أصغَت إليه وهو يلقي خلاصة للكتاب تدوم ثماني دقائق. كان يصعب على ويلز أن يطمح إلى أن يكون له الجسد المتآكل للفارس المهزول. لقد أعجبه التعالي الأرستقراطي للشخصية الإسبانية، والتي وجدها في القديسين الذين صورهم إلغريكو، وفي الملوك المتأملين الذين رسمهم فيلاسكويز، وفي مانوليت، مصارع الثيران الذي قُدِّر عليه الموت، وأثنى ويلز على ((نقائه وشجاعته ونبله)). اختار ويلز رداء أسود، وقبعة مكسيكية، فرتّب بذلك نسخة شخصية من الزيّ الذي ناسب أولئك النبلاء الإسبان المتجهمين. كان أسمن من أن يؤدي دور شخصية نحولها دليل على تهذيبها الأخلاقي وهشاشته المثيرة للعطف. ومن هنا اختياره ريجويرا النحيل الذي تتكشف هشاشته عندما يسبح في نهر، أو عندما يشرف سانشو بانسا على استحمامه في برميل من الصفيح.

قال ويلز في روايته للفيلم: إذا كان دون كيشوت اسطورة عظيمة، فإن سانشو شخصية عظيمة)). ومع ذلك فإن الأصول التي تحكمن سلوك الممثل الذي يؤدي دور الملوك قد منعته من أخذ دور تابع الفارس ذي الأصول الشعبية، والذي تعني كنيته (بانشا): البطن، لذلك خصّ أكيم تاميروف بالدور. ولكنه أعلن

حقه في الشخصيتين كليتهما عند أعدّ الاختصار الأولي للفيلم، واختار تسجيل صوت السيد الغيريّ المتهور إضافة إلى صوت الخادم الجشع الوضيع. كان الدور المزدوج حاجة نفسية بالنسبة إلى ويلز الذي كان له عقل كيشوت في جسد سانشو.

لقد استمر جدل النقاد حول كيشوت نحو أربعة قرون. هل كان مبدعاً أم مدمّراً، مثالياً أم مهرّجاً، ثورياً متطرفاً أم رجعياً توّاقاً إلى استعادة الماضي؟ وحين نسترجع هذا الجدال يبدو أنه يدور حول ويلز.

إن رواية سرفانتس قد وجهت إليها بعد نشرها تهمة قتل إسبانيا بالغض من شأنها فنها القومي النبيل: لقد بدأ الكتابة بعد أقل من عشرة اعوام على غرق أسطول أرمادا، لذلك فإن ارتباك كيشوت تزامن مع انهيار إمبراطورية البلد. وفي فيلم ويلز يكرر سانشو هذه التهمة الخرافية عندما يغضّ كيشوت موكباً دينياً في إشبيليا معتقداً أن التائبين كانوا مسحورين. يجنح سانشو إلى إعلانه الحرب على ((إيماننا))، ويستغفر الله في صلاته بينما الرهبان يقاتلون كيشوت بالعصيّ. وفي الفيلم، وجد نفسه ضالاً مشرداً مع كيشوت في إسبانيا المعاصرة، فهو أول من استحث البلد على نبذ الإقطاعية: في الرواية يفكّ أغلال مجدّفي السفينة العبيد. وهذه الحادثة حذفها ويلز من الفيلم، ربما لأنه كان غير متأكد تماماً من استحسانها بعد. وفي دروه في فيلم هنري جاجلوم Someone to lave الذي صنع قبيل وفاته في ١٩٨٥، يشبّه تحرير النساء بتحرير العبيد، ثم يحذّر جمعاً من طلقاء كاليفورنيا بالقول: ((مامن حضارة بقيت بلا عبيد حتى حضارة أثينا في عهد بركليس)). ويدعوهم إلى النظر في ظرف المرأة الإقطاعية التي تمتمت - مثل دولسينا لو قبلت طلب كيشوت - ((بعبودية مرفّهة جداً: الفرق بين العبد الكامل وعبد المنزل)). كان ويلز محظوظاً بألا تجهز عليه الممثلات في فيلم جاجلوم.

تطلبت الحداثة في البداية تنصلاً من قصص المغامرات، ولكن الرومانسية ما لبثت أن أعادت تقديم كيشوت. أصبح يرى عمالقة بدلاً من طواحين الهواء.

أو مجارف مسيّرة بالبخار. كما في تعديل ويلز للرواية - وينظر إلى العالم نظرة مجازية يتغلب بها على ماديته الدنيئة. وما يحميه هو براءته أو قوة مخيلته. وخلال القرن العشرين، أخذ يندمج مسيحٌ مشكوك في ألوهيته في كشوت سخيف النبل. وفي ١٨٧٦، اعتبر دوستويفسكي رواية سرفانتس ((أهم وأعظم ما نطق به فكر الإنسان حتى الآن))، أو كتاباً مقدساً دنيوياً. إن مسيح دوستويفسكي الكيشوتي هو مشكين المصاب بالصرع في ((الأبله))، وهو رجل طيب غير قادر على إصلاح مجتمعه فاسد، أو الحيلولة دون مقتل المرأة التي يحبها ناتاسيا فيلبوفنا. وكيركيجارد الذي جاهد مثل دوستويفسكي لكي يوفّق بين فكرة الخير وحضارة دنيوية، أقرّ بأن الإيمان يبقي في رأيه دعوة معزولة وباعثة على الحزن. وقال أيضاً، وهو الذي استحوذ عليه كيشوت، ((إنه يتفهم فارس النظرة الكئيبة)). وفي ١٩١٤، دعا أورتيجا إي غاسيت كيشوت ((مسيحاً قوطياً مزّقته الكروب، مسيح حيّنا المضحك)). ولقد أسعد ويلز المنبوذ المزدرَى أن يرى نفسه ضحية مجمَّلة.

إن الشخصيات الأسطورية جاهزة للأجرة، وتقبل كل ما يرغب المعلقون والمبدعون أن يسبغوه عليها من معانٍ. لذلك كان كيشوت يجنّده طرفا الصراع الإيديولوجي في القرن العشرين. فالإيديولوجية القومية التي افتُرض أن سرفانتس قد قوّضها أعاد إليها الاعتبار فرانكو الذي أجلّ نظامُه الله، وإسبانيا، والفروسية، والموت. و الموت عند هذا الاتجاه لا يعني الفشل السياسي، بل يتيح الفرصة للتضحية بالذات، ويمنح المحارب الذي يُقتل في معركة حق الدخول إلى وادي القبور خارج مدريد حيث يُدفن أبطال البلاد. وفي فيلم جوريس إيفنز ((الأرض الإسبانية))، تشتمل الكنوز التي يتم إنقاذها من قصر دوق ألبا في مدريد - التي قصفها المتمردون في ١٩٣٦ - على نسخة من رواية سرفانتس مزودة بالصور. واللقطة التالية في الفيلم تظهر تمثالاً في ساحة إسبانيا، تمثال كيشوت حامل الراية يصاحبه سانشو السمين، والتمثال نفسه يظهر من جديد في فيلم

ويلز تحيط به حركة السير. تنازع المتحاربون في الحرب الأهلية على تفسير التمثال. أصرّ الجمهوريون على أن حركة ذراع كيشوت دعوة راديكالية، وسانشو هو طليعة جيش البروليتاريا. ورأى القوميون الحركة تحيةً فاشية. وفي ١٩٥١-١٩٥٢، ألقى نابوكوف محاضرة عن الرواية في هارفارد ناقش فيها التشابه بين كيشوت وتشرشل، وقال: إن الفارس الجوّال قد اختار حياة ((العرق والدموع والدماء)) بحسب تعبير الجنتلمان السمين في مناسبة أخرى أشد مأساوية. ولكن لو وافق ويلز على التمثيل في مسرحية ((الجنود)) للكاتب هوتشهوت، لواجه تشرشل متهَماً بالإجهاز على كيشوت حقيقي. إن المسرحية تدور حول تنازل الذي يفترض أن تشرشل قد قدّمه لستالين حين وافق على اغتيال المناضل البولندي من أجل الحرية سيكوريسكي، ((نظير كيشوت النبيل)). وحين يدحض تشرشل دعواه، ويرفض أن يعرّض تحالفه مع ستالين للخطر باستنكار جرائم الحرب التي اقترفها الروس في بولندا، يقول سيكورسكي قولاً ((به مسحة كيشوتية))، وهو أنه سوف يصرّ على المطالبة بالعدالة.

إن أولئك الذين يتمسكون بالمبادئ تمسكاً غير ملائم يتم تحييدهم عادة، أو يتم التخلص منهم، كما حدث مع سيكورسكي. ومع ذلك كان ويلز يحلم بالعثور على مكان في العالم المعاصر لكيشوت وعقيدته القديمة. يُذكّر ميناكر في ((الحلقة النحاسية الكبيرة)) المرشحَ للرئاسة بيلارين بأن تجواله الرومانسي قد انتهى بإنشاد أغنية تقول لازمتها: ((أيام الفروسية انقضت)). ورغم أن ملاحظات ويلز تعتبر الأغنية ((نظماً تافهاً))، فقد كتبها ب.ج. ودهاوس لكي تُغنّى في مسرحية جيروم كيرن الموسيقية ((دع جين تفعلها)) سنة ١٩١٧، وهي تصف السير جالاهاد وزملاءه وهم يقومون بما يسرّ عشيقاتهم، وتبيّن أن في وسع المرء الآن أن يكسب ودَّ حبيبته بالحليّ من دون أن يحتاج إلى امتطاء حصان والتعرض للطعن. يتجاهل بيلارين التحذير، ويستمر في التصرف كفارس، أي مثل كيشوت. ورغم كل شيء، فهو مدين باسمه إلى بلجرينا، بطلة إزاك دينيسن في

((الحالمون))، والتي تُعْرف أيضاً باسم دونا كيشوتا دو لا مانشا. وهويعفو عن فتاة ضبطها وهي تسرق زوجته، ويراهن بكل ماله على حصان استهوى فتاة آسيوية اتفق أن كان اسمها كافاليه Cavalier (فارسة). وفي نهاية السيناريو، يُنْشد هو وميناكر أغنية أخرى وهما يوليّان الأدبار. ومع أن الفروسية قد اندثرت، فإنهما عازمان على إحيائها بمساعدة حقيبة محشوة بالمال المسروق، وقنينة براندي كبيرة.

أخبر ويلز ذات مرة طلابَ إحدى الكليات أنه يقدّس الشجاعة، ويعتقد أنها ((إحدى أعظم الفضائل)). ولكنه حدّد الأخلاق البطولية محذّراً الطلاب قائلاً: ((لا تعتبروني فحلاً، فأنا لا أتحدث عن ذلك)). عما كان يتحدث إذاً؟ كان مفهومه عن الشجاعة ينطوي على تقديم تنازلات تتصف بالتضحية للأعداء، كانت ضرباً من الشجاعة الأخلاقية. في ١٩٥٨، أوضح لماذا أجهد نفسه كممثل من أجل أشراره الفاوستيين قائلاً: ((بما أنني قويّ الإيمان بالصفة المميزة للشجاعة، فإنني عندما أمثّل دور شخص أمقته، أرى قيمة كبيرة في أن أكون شهماً في تفسيره)). ومع أن كيشوت ناصر قضايا خاسرة، فليست هذه هي الممارسة التي فهمها ويلز: لم يرغب في تخيّل نفسه أحد أعدائه، بقدر ما رغب في إلحاق الهزيمة بهم. لقد فسّر ويلز مهمة الفارس بأنها أمر بأن يتناقض مع قيمة المزعومة، أن يحوّل نفسه إلى نقيضه.

وفي ١٩٥٩، كان شهماً في تعاطفه مع شخصيتين يمقتها عندما قدم استرحام محامي الدفاع في فيلم ((الإرغام)). إن قصة فيلم ريتشارد فليشر مرتكزة، مثل فيلم هيتشكوك ((حبل))، على حادثة ليوبولد ولويب، الطالبين اللذين قتلا صديقهما في ١٩٢٤ كتجربة نيتشوية متحدّيَين بها الإله غير الموجود أن يعاقبهما. دافع عنهما كلارنس دارو الذي استغرق خطابه الأخير الذي طالب فيه القاضي باللين يومين من وقت المحكمة. ويُعطي ويلز وهو يؤدي دور جوناثان ويلك نسخةً مختصرة من طلب دارو تدوم اثنتي عشرة دقيقة. كان ذلك أطول

خطاب في تاريخ السينما حتى ذلك التاريخ، ولما سُجِّل على شريط أضيف إلى خطب دعاة الحرية توم بين، وباتريك هنري، وجون براون، والتي سجلها ويلز على اسطوانات سنة١٩٤٥. أقنع إي.ج.مارشال الذي أُعطي دور النائب العام ألا ينظر إلى عينيه وهو يلقي الخطاب، لأن ذلك سوف يحرجه: أراد أن يقول الحقيقة لا أن يتباهى بالتمثيل.

كان لويلز في دور ويلك وجه الفارس الحزين ذي المعاناة الطويلة: مشعث، متعب،عرقان، مائل ربطة العنق، محلول الياقة، ذو شعر متهدل مدهون، وتجاعيد تطوق عينيه الموهموتين. وهو لا يرعد في خطابه، بل يقدم خلاصته في فتور يكاد يكون واهناً، مدركاً كم سيكون عسيراً معارضة الرأي العام أثناء التماس الاعتدال. يقرّ ويلك بما اقترف موكّلاه، لذلك جازف مجازفة أخلاقية وفلسفية في رفض عقوبة الموت. وفي مقابل ذلك، يبدو تعنيف جيمز ستيورات في نهاية ((حبل)) مراوغاً وغير منطقي. إنه يشجع القتلة الشاذين جنسياً على الإلحاد، باعتباره معلمهم الخاص، ويجعل جريمتهم ممكنة. يكتشف الجثة، ويتهمهم ويستدعي الشرطة، ويتخلص من مسؤوليته عما حدث بالقول: إنه لم يكن ليرتكب ذلك الجرم، مع أنه قد يكون تحدث عن مثل هذا الاعتداء غير المسوّغ. كيف يمكن أن يَثْبت هذه العذر في فيلم من إخراج هيتشكوك الذي يحرّضنا في خبث على تخيّل الجريمة، ويمنح ما نتخيل إعفاءً من المقاضاة؟

يحوّل ويلك اللوم إلى المجتمع، والقيام بذلك أسهل عليه عندما يُسحق المجرمون، على خلاف موكّليْه المدّللين. لذلك فهو يقحم وقفة مترددة متشككة في نهاية إدعائه بأن الأغنياء يجب أن يُرحموا كالفقراء. يقول ((يمكن انتقاد كل الأباء، ولو لم يكن عند هذين مال كثير، لكان فعلهما أفضل)). وبما أنه يدرك أن الثروة يصعب وصفها بأنها ظرف مخفّف، فهو يختار بدلاً منها الاعتماد على الإحساس أو البرّ، أي الحب المسيحي أو الكيشوتي غير المشروط الذي يتغاضى عن أخطائنا وسيئاتنا. يوجه مجموعة من الأسئلة المنمقة إلى القاضي الذي عليه

أن يقرر الحكم من دون اللجوء إلى المحلَّفين. يسأل: ((هلا أخبرتني، يا فضيلة القاضي، عما أستحق؟)) يتململ القاضي في مقعده. وبعد ذلك يلخص ويلك توسط بورشا في المحاكمة في ((تاجر البندقية))، ويقول: ((إن الرحمة أسمى الخصال... وفي هذه المحكمة، ألتمس أنا الحب)). ومن الواضح أنه يستحضر ديناً يمكن الاعتماد عليه بغية إنهاض كيشوت المحاصر، أو العفو عن فولستاف وشطب ديونه: ((هذه جماعة مسيحية، هكذا تُدعى)). أهناك شك في أن هذين الولدين سيكونان آمنين في يدي مؤسس المسيحية؟))

إن هذا السؤال المنمَّق المعتمد على الخداع الخطر يمرّ بلا جواب أيضاً. والصدق والتهكم يُملَيان كلاهما وجوبَ بقاء الشك، لأن الجواب قد لا يكون الجواب الذي يتمناه ويلك. والشابان النيتشويان لا يشكرانه على تدخله، أو ـ كما يوضح ـ يعبران عن حمدهما لله على إنقاذ حياتيهما. وحين يسخران من تقوى ويلك، فلا يسعه إلا أن يعيد صياغة لا أدرية الليبرالي، هذه المعضلة التي عرفها ويلز منذ أدى دور بروتس المتذبذب في ١٩٣٧. يقول ويلك: ((عمرٌ من الارتياب والتساؤل لا يعني بالضرورة أنني قد وصلت إلى أي استنتاجات نهائية))، إن بحثه الذهني مفتوح، وهذا سبب آخر لعجز كيشوت عن الوصول إلى قرار نهائي.

عاش ويلز حيوات متوازية، وهذا ما اقتضى منه تغيير التزاماته بين المشاريع المتوازية. فلما عجز عن أداء دور كيشوت، عاد إلى ما مثّله سابقاً من مسرحيات شكسبير. ومع أنه تخلّى عن فيلم رواية سرفانتس، فقد أكمل ((أجراس منتصف الليل)) وهو يعلم ـ كما بيّن ويندهام لويس في ((الأسد والثعلب)) ـ أن ((فولستاف هو دون كيشوت)) شكسبير.

تحدث ويلز عن الشخصيتين كأنهما قابلان للتبادل. قال في ١٩٦٦: ((إن شخصية عظيمة من شخصيات الأساطير مثل كيشوت، وحتى مثل فولستاف)) تنتمي إلى زمن معين أو مكان معين تقف مثل ظل قبالة سماء كل الأزمنة)). والعبارة تستعيد استعادة بليغة وضع أزنشتاين الممتاز الذي اتخذه ليسبغ النبل

على صيادي السمك: حفر خندقاً للكاميرا، ونظر من أسفله إلى وجوههم الملفوحة وهم يقاومون أمواج البحر وحرارة الشمس، أو وهم يمتحنون عزمهم على مواجهة الغيوم الراعدة. ولكن كيشوت وفولستاف لهما قوة فائقة. بما أنهما أسطوريان، وهذه القوة حُرمها الصيادون المسحوقون. إنهما يستطيعان تغيير وجه السماء، وجوّنا الروحي. فالفارس النحيل المثقل بالهموم يخلّص العالم بإحسان الظن به أكثر مما يستحق، والقتال من أجل تحسينه. والفارس السمين الفطن يكره فكرة الحرب بالذات، ولكنه يحقق النتائج ذاتها بانتهاج طريق آخر. إن فكاهته وابتكاراته اللفظية، وحتى كذبه الوقح، إن كل ذلك يُكبّر ويُضاعف الإحساس بالمسؤولية الإنسانية. لايتصف هو وحده بالظُرّف، بل يفجرّ الظرف في الآخرين، لذلك يوزّع هذه الكياسة بكل سخاء مثل كيشوت، من غير أن يحدث أي أذى جسدي. وحين اعتبر ويلز فولستاف ((رجل شكسبير النقي الطيب))، نقل إليه القداسة التي تبينها دوستويفسكي وكير كيجارد في كيشوت.

كان الانتقال من مشروع إلى آخر سلوكاً منطقياً، بما أن شكسبير وسرفانتس كان لهما حيوات متوازية أيضاً، إضافة إلى أنهما ماتا في اليوم ذات سنة ١٦١٦ (كما تحسب تقاويم مختلفة). ورأى ويندهام لويس أن بروتس، وكوريولانوس، وتيمون الأثيني، وهملت، وعطيل، هم نسخ من كيشوت، أو نماذج للموقف الكيشوتي - وهذه النظرة قاسية، لأن شكسبير قد كان وضعياً Positivist، على خلاف سرفانتس، ومتشككاً في ((عالم الفروسية الروحي العظيم))، ومدركاً أن أنانية إياغو التجارية قد حلّت محلها. و ويلز الذي أقام هذه الترابطات، ساقته الرغبة إلى عكس التاريخ الأخلاقي الذي أفضى من العصور الوسطى إلى الأزمنة الحديثة. في ١٨٦٠، ألقى تورجنيف محاضرة قارن فيها بين كيشوت وهملت كنموذجين إنسانيين خالدين. ورأى أن التحول من فارس ورع إلى أمير متفكّر كارثة فلسفية. إن كيشوت قوي الاستعداد للإيمان في حين يستخدم هملت التجريب والتحقيق ليعزز ((مبدأ النفي)) الشيطاني. وفي العالم المعاصر، أصبح أمثالُ هملت يفوقون أمثالَ كيشوت عدداً. وهذه خسارة في رأي تورجنيف،

لأن المجدد الحقيقي هو كيشوت لا هملت. قال: ((إن أمثال كيشوت يكتشفون، وأمثال هملت يطورّون. كيف... يمكن لأمثال هملت أن يطورّوا شيئاً وهم يشكون في كل شيء، ولا يؤمنون بشيء؟)). وادعى تورجنيف وهو يثني على كيشوت أن ((البشر لن يتقدموا من دون أمثال هؤلاء الرواد الكوميديين المهووسين، ولن يكون لأمثال هملت ما يفكرون فيه)).

و ويلز الذي كان هو نفسه رائداً تراجيدياً وكوميدياً مهووساً، وسّع نظرية تورجنيف الغريبة، وتغلّب بذلك على التدهور المنطوية عليه. لقد تجنب هملت حتى وهو شاب. وانتظر الشخصية المستقرة في إنكلترا، كما تخيّل - حتى تنضج وتتحول إلى فولستاف، ولم حدث ذلك، ساوى ضمناً بين فولستاف وكيشوت بأفلمة ((أجراس منتصف الليل)) في إسبانيا. وكما كان يجري دوماً، كان هذا القرار مصادفة - عرضياً ولكنه مُلهَم. كان مموّلو ويلز من إسبانيا، وكان هو يقيم في مدريد آنذاك. والنتيجة ينبغي أن تظهر متنافرة، كما يحدث عندما تظهر أرض إسبانيا المشوّية وبعض أشجار الزيتون المتقزمة في المعركة عن نهاية فيلم أوليفييه ((رتشارد الثالث)). ولكن أوليفييه كان قد ذهب إلى إسبانيا من أجل شمسها والعمل الرخيص فيها فقط، وتمنّى الا يلحظ الانقطاع أحد، وسوّغ ويلز الموقع بإعادة فولستاف إلى وطنه، وإثباته في الثقافة التي يشارك كيشوت فيها. وفي عظته عن فولستاف، ادعى أن الشخصية قد كان لها فائدة ((الخبز والخمرة)) الأولية المغذّية. وقد حدد الخمرة لا البيرة (أو خمرة الساك Sack التي كانت شراب فولستاف المفضّل). إن الخبز والخمرة هما قوام الغذاء المتوسطي، ويرمزان إلى جسد المسيح ودمه، وتماهي ويلز مع فولستاف كان نوعاً من العشاء الرباني.

كان يعرف أن فجوة جغرافية تفصل فولستاف عن كيشوت. وحين سعى إلى جسرها، جاهد مرة أخرى بغية توحيد ذواته المستقلة. قارن في حديثه مع ماكليموار في ١٩٤٩ بين أساطير الشمال وأساطير الجنوب. قال: إن الشمال يكتنز فكرة العصر الذهبي، إنكلترا سعيدة ((لا يتذكرها حقاً إلا أشجار السنديان.

وأشجار الكستناء المزهرة)). أما الجنوب فإن مزاجه العاطفي أقل ابتهاجاً. فالطبيعة فيه قاحلة، متآكلة، تصخدها الشمس والثقافات المتوسطية تجلّ ((الموت، والإلهة، والرَحِم المؤذية))، شأن الذين شاركو في تمثيل ((ماكبث)) من هايتي. وأضاف ماكليموار أن إسبانيا وحدها مازالت تلتزم هذه العبادة، وأمل ويلز أن ينقذ البلد من قدريّتها المتجهمة بوضع إنكلترا فولستاف السعيدة هناك. ومع أنه هرّب حلم اليقظة إلى الجنوب للحفظ، فإنه لم يستطع أن يحميه من هجمات التاريخ. وأشار إلى أن ما ((يُحتضر)) في ((أجراس منتصف الليل)) يتجاوز فولستاف ((إنها إنكلترا القديمة التي تُحتضر، ويُغدر بها)) - رفضها الملك الجديد المخادع وخلّفها وراءه التقدم إلى مستقبل نفعي قاسٍ. وأثناء العمل في ((دون كيشوت))، رأى التغيرات ذاتها تدرك إسبانيا. وقال في سرده الفيلم: إن شخصيات سرفانتس ((تكشف عن منظر))، وأوضح ما قال مشهد فنادق رخيصة تشوّه الشاطئ الإسباني، وأضاف أن هذا المنظر ما يزال حياً ((رغم اعتداء السياحة وخطط التنمية عليه)). وعند الحديث إلى بيتر فيرتل، قاس المسافة بين ماض إسبانيا وحاضرها بالمقابلة بين مصارعيْ ثيران. فالمصارع أنطونيو أوردونيز كان يتحلّى بالفضائل التقليدية كالتواضع والابتعاد عن الأضواء، في حين أن المصارع الشهير لويس ميجويل دومنجوين، صديق فيرتل، الذي أحب آفاجاردنر مدة من الزمن، فقد كان رمز ((إسبانيا اليوم))، و ((أقرب إلى مصارع الطبقة العليا من أي مصارع آخر)). كان من الصعب على ويلز الليبرالي أن يندب ((تلاشي الأصفاد القديمة))، أو ينكر على مصارعي الثيران ما يستأهلونه من شهرة وثروة. ولكنه انحاز حين اختار أن يدفن جثمانه في مزرعة من أملاك أوردونيز.

إن ويلز قد منح فولستاف مسكناً أسطورياً حين نقله من إنكلترا إلى بلد كيشوت. ففي ((أجراس منتصف الليل))، عاد إلى خلفية الملحمة الأولية، وعالج ((الماضي بما هو كذلك)) و ((تحدث إلينا عن العالم الذي لم يعد موجوداً))، كما قال أورتيجا أي جاسيت في مقالته عن ((دون كيشوت)). فالكلمات الأولى التي

نسمعها في الفيلم هي كلمات شالو الخذلان وهو يتذكر ذلك الزمن المجيد السيئ السمعة: ((يا يسوع، ما أروع الأيام التي عشناها!)) و فولستاف الذي يشخر في السرير، أو يدنو من النار يحلم بـ ((عالم آخر لم يعد موجوداً)). إلا أنه لم يجازف مثل كيشوت في التحقق من وجوده. ذلك العالم هو عدن أو أركاديا أو غراند ديتور، أو ربما منطقة الباسك حيث يُفترض أن اللهجة المحلية هي اللغة التي تكلم بها آدم وحواء في الفردوس، كما قال ويلز في فيلمه التلفزيوني و هو يخفي ضحكه. وحيثما يكون هذا العالم، فنحن نعتقد أنه خلفية طفولتنا. وخلال نهب جادشيل في ((أجراس منتصف الليل))، يعدو اللصوص المتنكرون في زي رهبان عبر غابة خريفية مثل الطلاب في ((الغريب)): يعاد تعريف الجريمة كلعبة غير مؤذية. وفي قرية شالو، حيث يبدأ الفيلم، يتم حفظ الحديقة المتذكّرة وكأنما بالتبريد تحت لوح من الجليد. وفي حين يأسف كيشوت أسف المذنب على ماضيه، فإن فولستاف يموت سعيداً وهو يهذي عن الحقول الخضراء. و ويلز قد أضناه الحنين إلى ماض سعيد، على الرغم من المغامرات الفاشلة التي قام بها فارساه المنبوذان، والتي أظهرت أن ذلك الماضي قد انقضى إلى الأبد. قال في ١٩٨٢: إنه قد قضى صباه في ((مجتمع تاركنجتون القديم))، مجتمع العربات الخفيفة، وغير المضاء بالكهرباء، وغراند ديتور كانت ((واحدة من الفراديس التي تُطرد منها)). وفي حقيقة الأمر، فإنه قد اختار المغادرة مثل كيشوت الذي يغادر قريته الموحشة في منطقة لا منشا الجدبية. ولكنه آثر الاعتقاد أنه قد طُرد طرداً - ولكن لأي فعل معصية أثيم خفيّ؟ ثم إنه، حين طاف حول إرلندا في عربة يجرها حمار سنة ١٩٣١، وصف البلد كـ ((عدن مفقودة غنية بالمغامرات)). كان يحتاج إلى الإيمان بوجود مثل هذه الحالة السعيدة التي أقصى نفسه عنها حينئذ. كانت عدنٌ عصرَ البراءة، وكما قال في ١٩٣٤، كان هو ينتمي إلى ((عصر السفاهة)). وفي مقابلة حول ((أجراس منتصف الليل))، صرّح أن ((موضوع الثقافة الغربية المركزي هو الفردوس المفقود))، وهذا هو أيضاً موضوع حياته الخاصة.

الفصل الخامس عشر

فـولسـتاف

أكّد هازلت أن ((هملت هو نحن))، في حين أفضى كوليردج إلينا بأن ((في داخله شيء من هملت)). وهذا التماهي بالنسبة إلى هازلت مستمد من تعبنا وبؤسنا اللذين نكابدهما جميعاً ونتخلص منهما بالذهاب إلى المسرح. وفي اعتراف خاص، يُشبّه كوليردج تردده الإبداعي باهتمام هملت بالانحراف والالتفاف أكثر منه بالواجب. وويلز لم يكن محتاجاً إلى إعلان الشَبَه بينه وبين فولستاف: أداؤه المتكرر للدور من ((ملوك خمسة)) في ١٩٣٩ إلى ((أجراس منتصف الليل)) في ١٩٦٦، قد جعل الشبه واضحاً جداً. وهذا الاندماج قد أعلنه ملصق فرنسي لفيلمه ((ريتشارد الرابع)) اختُصر عنوانه في ((فولستاف)). والمُلصق يُظهر ويلز نقطةً لا شكل لها مثل لطخة Rohrshach، نقطة سوداء على سطح من الورق الأبيض – باستثناء نقطة وحيدة حمراء متوهجة تمثل رأس سيجاره الذي يحمله باليد اليمنى. وهذا وحده يُميّز المخرج من الممثل: رغم إدمانات فولستاف الأخرى، فليس معقولاً أن يدخن بما أن التبغ قد كان تركة عصر النهضة، وسيجارة عصر إليزابيث. هم الذين استوردوه من البلدان الأمريكية. إن ويلز هو الذي يتسم بضعف عرضي باتخاذ السيجار الحديث، واستخدامه استخدام عصا آمرة. ولئن اعترف كوليردج بأن في داخله شيئاً من هملت، فإن ويلز قد كان فولستاف جسداً وروحاً، وحياته الأخيرة ربما استُخلصت من مسرحيات شكسبير عن الوغد السمين الصريح الذي لا يُعتمد عليه.

ولكي يتقي ويلز قدح القادحين، وصف فولستاف بأنه ((أعظم مفهوم عن الإنسان الطيب)) أو ((الإنسان الطيب الأدنى إلى الكمال)) في الأدب، مثلما اعتبر الفارس في سرد فيلمه ((دون كيشوت)) ((أكثر سيد وُجد على الأرض اتصافاً بالكمال)). وفي ١٩٦٧، سأله تينان عن رأيه في زعم أودن أن فولستاف هو أحد نماذج المسيح، الإله الذي أحب أن يتجلى للبشر في قناع ((رجل عادي))، ولم يلبث أن أدين بـ ((التجديف وإثارة للفوضى)). قال ويلز: إنه لا يختلف مع النظرية، ولكنه أجرى تحسيناً ذكياً عليها إذ أضاف أنه يُؤْثر اعتبار فولستاف ((شجرة عيد ميلاد مزيّنة بالرذائل)). وتلك الرذائل التي كان يشترك فيها رآها فضائل بحسب نظام أخلاقي آخر. في ١٩٥٨، اختار التغاضي عن جرائم ماكبث باعتباره ((رجلاً عظيماً يحب الخمرة الجيدة)). إن العظمة والطيبة متشابهتان، وتتخذان طابعاً إنسانياً عند امتلاك شهية بالغة.

إن الذين تناولوا الطعام مع ويلز، بالغوا في وصف مقدار الأطعمة التي كان يأكلها: خلف الأسطورة نشاط جماعي. ففي ١٩٥٢ راقبه مايكل بويل في باريس وهو يتناول طعام فطور اشتمل حسي زعمه على ((ثماني بيضات مسلوقة قُشرت وخُفقت في صحن مع فلفل أسود وملح بحري و زبدة)). وخلال التدريب على ((موبي ديك)) في لندن سنة ١٩٥٥، كان يختفي في أوقات منتظمة لكي يتلافى الاستدعاءات على ما يظهر. وكان يعود عادة ومعه سلة كبيرة يتناول منها ((فروجين، وفطيرة كبد مطبوخة بالدسم، وبيضات سمّانى، ومعجنات غضة)) يسهّل ازدرادها قنينةُ خمر أو قنينتان. وفي أعوامه الأخيرة كان مطعم Ma Maison في لوس أنجلس يقدّم له غداءه اليومي، ويقبل حضوره تعويضاً عن خسائره — مثل عرض ثانوي للغرباء. وهذا الترتيب كان من شأنه أن يعجب فولستاف الذي وُبّخ لأنه لم يدفع فاتورته في حانة Eastcheap وفي ١٩٨٢، أعدّ نقاد سينما فرنسيون وليمة لويلز في مطعم Fouquet في باريس. تناولوا خلال ذلك خلاصة قائمة أطعمته السينمائية: سلطة سركان تقديراً للحيوانات الغريبة

التي انتشلت من القاع في ((سيدة من شنغهاي))، وهليون كان ينمو في حقول فولستاف الخضراء، وسمك بربوت مطبوخ على طريقة مستعارة من مطبخ أركادين، وحلوى قُدّمت سابقاً في منزل عائلة أمبرسون. حتى أرغفة الخبز كانت مزيّنة مثل بوابات زانادو التي كتبت عليها الأحرف الأولى من اسم كين.

النهم والبطنة غير دالّين على التفكير، وغير قابلين للتحكم، ولكن نهم ويلز كان متعمداً، وكان سبب وجيه للموائد الفولستافية السخيّة. ولما سُئل كيف أصبح بديناً هكذا، أجاب أن الأكل حلّ محل الإبداع في حياته. كان قادراً على خلق أعمال فنية عندما كان شاباً، ويقبل أحد المصارف التعامل معه. ولما أصبح عاجزاً عن الإخراج، أخذ يقضي وقته في تحويل نفسه إلى عمل فني. ويرجع الفضل إلى شكسبير في أنه استطاع أن يعتبر وزنه واجباً أخلاقياً. إن فولستاف في ((هنري الرابع)) لا يثق بالأمير جون لأنه غير مسرف، مثلما يرتاب بروتس ارتياباً صائباً في كاسيوس النحيل الجائع. فالرجل الذي لا يحب الطعام والشراب قد لا يحب نفسه، وهذا ما يجعله خطراً على الآخرين. إن الوجبات هي وقود مثل البترول الذي تشربه سيارات يوجين مورجان، ولكنها تحفظ التوازن أيضاً، وتشعرنا بالراحة والأمان، وحين نلتهمها تكون سعداء، مسالمين، لا نهدد أحداً. غادر بيتر سيلرز موقع تصوير ((مقصف رويال)) بعد ملاطمة مع المخرج، وغاب ثلاثة أسابيع. واعتاد ويلز المواظب على المجيء كل يوم أن يسأل: ((أين صديقنا النحيل هذا الصباح؟))

إن تسويغ النهم هذا يرتكز عليه مشروعات من مشاريع ويلز مثّل فيهما فولستاف في دورين ثانويين. كتب سنة ١٩٤١و روى مسرحية ((فضيلة المحافظ)) التي بثتها محطة CBS في موسم ((مسرحيات حول معنى أمريكا)) أدّتها الفرقة الحرة - سلسلة دعائية أسهم فيها أيضاً شيروود أندرسون، وأرشيبولد ماكليش و وليام سارويان. يقضي راي كولنز الذي يؤدي دور المحافظ يوماً عصيباً في مواجهة فتنة أثارتها عصابة من العنصرين البيض. يستعد للمعركة المعنوية

بالتهام مجموعة من الوجبات الكبيرة هي حب رواية ويلز: أقراص حلوى مقلية مع شراب القيقب للفطور، ثلاث قطع مستطيلة من الجوز قبل الغداء المشتمل على بطاطا، وخبز وزبدة وفطيرة كسترد، وفروج مشبع بالقشطة وبطاطا مشوية وخبر ساخن للعشاء يليها كعكة شوكولا وبوظة. يقول ويلز الرواي: ((صدقني، عندما تصبح المسؤوليات لا تحتمل أو تكاد لا تحتمل، يلجأ متبع الحِمية إلى السكريات والنشويات، كما يلجأ المدمن إلى غليون الأفيون، والسكّير إلى قنينته)). وعند نهاية النهار يكون المحافظ قد كسب خمس جنيهات تعوّضه بعض التعويض من تبديد عشرة أعوام من حياته في معالجة الأزمة. إن ((فضيلة المحافظ)) هي حكاية بريخيتية، و ربما كان متوقعاً أن تشاطر بريخت موقفه من مثل هذا الاستهلاك الواضح: في مسرحية ((ماهاجوني)) يموت مواطن ثري من كثرة الأكل، وفي ((الخطايا السبع المهلكة)) يغني الكورس مدائح للحفلات الصاخبة ولكن الوجبات تعزّي محافظ ويلز، وتوطّد عزمه، وتمدّه بالقدرة على التفادي الدبلوماسي، وتمكّنه من التملص من زائر ملحاح بالرغم إنه خارج للعشاء.

في ١٩٦٨، حرص ويلز على تناول وجبات خفيفة في ((هل باريس تحترق؟)) الذي أخرجه رينيه كليمان. كان دوره هنا دور القنصل السويدي نوردلنغ الذي فاوض النازيين أملاً في أن يسلموا سجناء سياسيين للصليب الأحمر. يعصر ويلز البدين العرقان نفسه وهو يركب وينزل من سيارات صغيرة مسرعاً إلى أداء مهمة الإقناع. ويبدو، وهو يطلب ما يتقوّت عند كل وقفة في المدينة التي تُوزَّع فيها المؤن كل يوم، كأن شهية أنانية تدفعه. ولكن حملته نزيهة، والطعام والشراب اللذان يطلبهما يذكّران بالقيم الإنسانية الأعمق والأغذى من الأرض والدم اللذين كان يقدّسهما النازيون. يوافق على الدفاع عن سجين واحد لأنه زار الرجل أيام السلم، وأكل في منزله مرقة سلْمون ما تزال ذكراها عزيزة عليه. وحين يشعر بالوهن، يطلب كأس براندي من فون كولدتس (جيرت فروب). يقدّم له القائد العسكري ماء بدلاً من البراندي لأنه أفضل له من الذرة المخمّرة. يقول نوردلنغ:

((لا أستطيع أن أوافق معك أكثر من ذلك))، فيبتسم ويلز له ابتسامة حانقة مثل الرأي الذي يرئيه فولستاف في الأمير جون. إن نوردلنغ يمقت ذلك الشراب الرديء لأن الماء بالغ الفائدة. يرى ويلز التقشف ضاراً بالمعنويات: النازيون يدرّبون الجسد مثل آلة قاتلة. وخلال جلسة المساومة في مطعم فندق موريس، يستاء نوردلنغ من انكشاط أزهار الشوكولا التي تزيّن الكعكعة. يسأل أثناء ذلك: ((لِمَ ذلك؟ هل أمر هتلر بتدمير باريس؟)) تتساوى الكعكة والمدينة المعرّضة للخطر مؤقتاً. إن الحضارة تدور حول التخمة، والترف الحسي، وهذا ما يعطي قيمة مضافة لحجم ويلز الكبير العديم الجدوى.

كان التكافؤ بين ويلز و فولستاف ذهنياً بقدر ما هو جسدي. إنهما يتشاطران قدره لا تُكبح على الابتكار. وهذه القدرة قد مكنّت ويلز، كما مكنّت فولستاف، من التملص من المتاعب، ومداورة العقبات. ولقد أثنى على هذه الموهبة في نهاية ((لمسة الشر)). وبعد أن يذرف كوينلان دمعة ندم على قتله منزيز، يعلّق فرخاس قائلاً: إن هذا شيء لن يقّدر على الخلاص منه بالكلام. يقول كوينلان: ((أتراهن؟)) يبتسم كوينلان لحظة مثل هال الذي خدعته وقاحة فولستاف. وكما يسهب فولستاف في الدفاع عن نفسه حالما يتهمه هال وبوينز بالفرار من سرقة جادشيل، يبادر كوينلان إلى رواية قصة، وتحويل اللوم: ((أنت قتلته، يا فرخاس)). تإن الإدانة والتعجب يتصارعان هنا.

وخلال مقابلة أصرّ فيها على طيبة فولستاف السامية، اعترف ويلز بأن سقوط الشخصية كان محتوماً، و ربما مستَحقّاً. يجب أن تسقط الطيبة: لا يتحملها العالم في شكله القائم. قال: ((إن جميع القصص الجادة تقريباً هي قصص الإخفاق))، وهي تنطوي على موت. وأضاف: ولكن ذلك الموت ((فردوس مفقود أكثر منه هزيمة)). كان فولتساف بالنسبة إلى شكسبير مشاركاً في التاريخ يستغل المنازعات والمنافسات السياسية في عصره. وبالنسبة إلى ويزل كان ينتمي إلى الأسطورة ـ أسطورة عالمية عن طردنا من الفردوس، وأسطورة

شخصية تمجد ويلز نفسه باعتباره مُخلّصاً منبوذاً، قائداً مهملاً، طفلاً فائق النمو أُسيئت معاملته.

إن المصوّر نيكولاس تيخو ميروف قد وثّق التحول في إسبانية سنة ١٩٦٤. ففي بعض لقطات تيخوميروف يظل ويلز الواقف وراء الكاميرا مرتدياً زي الراهب الذي يتنكر فيه فولستاف خلال السرقة: ولو لم نعرف قصة ويلز أو أي شيء عنه، لظنناه رئيس دير متورد البشرة. وفي القلعة القائمة على رأس جبل كاردونا، حيث أفلم المشهد الأول في البلاط، يؤكّد مؤثر ضوئي عارض مكانة ويلز الإلهية. يقف وقفة جانبية وسط نافذة عالية ضيقة يتسلل منها النور، وتشطرها قضبان، كما أن شعاعاً طويلاً مائلاً يتجه نحو رأسه مثل إشارة نعمة إلهية في صورة دينية في القرن العشرين. ولكن الفأل يبقى مبهماً، لأن سيجاراً لا بد أن يُدَسّ في فم ويلز، ويضيف سحابة من دخان ساطع - باهر مثل بخار منطلق من إبريق يصفر، وهذا مردّه إلى مهارة تيخوميروف في الغرفة المظلمة - إلى ضوء الشمس الداخل من النافذة. والهالة التي خلف رأس ويلز، والتي تحدد معالم وجهه مستعيدة ملامحه الشابة، تبدو إلهية، ويمكن أن يكون دخان سيجاره شيطانياً أيضاً. ورغم هالة القداسة، فإن الصورة تتضمن مزحة غير مقصودة تنزل الإله إلى الأرض. حُمل ويلز على البقاء على حاله مدة طويلة بحيث أن الرماد المتراكم على رأس سيجاره الطويل طولاً غير معقول يتدلى، ويسقط بعضه: وهذا يذكّر بالقوة المتضائلة، بالفشل الفيسيولوجي المخجل.

إن المحاكاة الذاتية الساخرة قد أنقذت ويلز من النفاق الذي يؤلّه الممثلين الكهول. أدى أوليفييه دور زيوس في قصف فارغ يُدعى ((صدام الجبابرة))، وفي أواخر ثمانيناته قرأ جلبجود سفر التكوين من محطة BBC. لو كان ويلز إلهاً، لكان الشخص الذي يعرف أنه ليس أهلاً لذلك، ولكان الشخص الذي يجعل نفسه يظهر في صورة كائن غريب رخو ومنتفخ. إن تانيا تقول لكوينلان: ((أنت فوضى، يا عزيزي))، وكوينلان البالغ السمنة، والذي يرتدي معطفاً ملوثاً

بالشحم، ويعتمر قبعة منبعجة، يشبه فولستاف. ولكن لماذا ينبغي أن يكون لكائنٍ أسمى بنية مرتبة مثل بنية نموذج بشري - بنية شارلتون هيوستون في دور فرخاس، وبنية كيث باكستر في دور هال؟ يوضّح إدغار ويند ذلك بالقول:((إن غير المألوف أسمى وأقدس من العادي)) في نظر عصر النهضة. وهذا ينطبق على الأشباح الخارقة، وسكان المريخ، وعلى غرائب السيرك والحوت الأبيض، وعلى الممثلين الذين تتحول أجسامهم تحولات غامضة ومرعبة أيضاً.

إن العالم الذي خلقه ويلز لكي يعيش فيه فولستاف لم يوجد قط إلا في الخيال. ولقد نسب إلى شكسبير بال مسوّغ وجيه ((انشغالا بالأسطورة الإنكليزية العظيمة، أسطورة كاملِوت، مقر الملك آرثر)). وذلك الاستحواذ في الواقع كان أمريكياً أكثر منه إنكليزياً نموذجياً، ولعل هذا هو سبب إصرار ويلز عليه. ففي أواخر الخمسينات شرع جون شتاينبك في ترجمة حديثة لكتاب توماس مارلوي عن الأساطير الآرثرية، وحاول أن يعثر على روح ((الفروسية)) في أمريكا الساخرة. أثنى على منظمات فرسان مثل Elks أو الماسونيين، وقال: إنهم ((جميعاً نبلاء))، وحاول أن يثبت أن اقتصار هذه المنظمات على أفراد معينين يدل على ((الحاجة إلى الأبّهة إزاء الابتذال، إلى الأرستقراطية في وسط الديمقراطية)). وتلبيةً لتلك الحاجة عُرضت مسرحية ليرنر و لووي الموسيقية ((كاملِوت)) في نهاية ١٩٦٠، وهو العام الذي جرّب فيه ويلز عرض ((أجراس منتصف الليل)) في مسرح دبلن. إن التاريخ المعاصر قد أثبت مرونة الأسطورة. فبعد اغتيال الرئيس كينيدي الذي حدث خلال أفلمة ويلز ((أجراس منتصف الليل)) في خريف ١٩٦٤، رُبطت على نحو مؤسف تجربة الملك آرثر المثالية في الطاولة المستديرة بالآمال التي عُلّقت على إدارة كينيدي في أول عهدها. إن الفارس لانسلوت في ((كاملِوت)) يشير إلى ((برنامج تدريب الفرسان))، وهذا ما يجعله يبدو كأنه دعاية لـ ((فيالق السلام)) التي أنشأها كينيدي. وثمة فصلان من مذكرات كينيدي المبكرة قد استخدما عباراتين مقتبستين من أغنية آرثر الحزينة

عن بلدة كاملوت في المسرحية عنوانين لهما. ((جذوة عظمة زائلة)) و ((لحظة مشرقة واحدة)).

بعد أن أنهى ويلز تأمله في كاملوت، اعتبر فولستاف ((لاجئاً من ذلك العالم)). والأسطورة قد عدّلت ولطّفت وقائع الحالة. والواقع هو أن فولستاف ليس لاجئاً من ذلك العالم، ولا من أي عالم آخر. فهو يكسب من عمله في الحاضر مستغلاً الحروب من أجل جمع المال، ويحسب أن اعتلاء هال للعرش سيعني مزيداً من الثراء. وقد عالجه معالجة الشخص المبعد لأنه هو كان مبعداً عن وطنه: لاجئ من أمريكا لا جذور له، مُجلّى بائس ضعيف عن الطفولة والحديقة السعيدة. وفي نعي السيدة كويكلي الذي أسيء استعمال الألفاظ فيه، يرسل شكسبير بطلَه فولستاف إلى ((حضن آرثر)) بعد موته. وهذه ليست الجهة المقصودة: إنها تعني إلى حضن إبراهام. وآرثر ويلز أن يرى فولستاف من نسل آرثر على أن ينتظر حتى يوحدهما في الموت. وحين خرج الشخصية من المرحاض، يكون أول ما تنطق به مقطعاً من أغنية. غير شكسبيرية: ((عندما دخل آرثر إلى البلاط أول مرة)). وفي آخر المشهد، عندما ينتخل فولستاف شخصية الملك، ويمدح نفسه مدح الملوك بوصفه ((رجلاً سميناً على الأقل، سميناً حقاً))، يغني باردولف أغنية أخرى عن الزمن ((عندما كان الملك آرثر الطيب يحكم هذه البلاد)). والأغنية تذكره بأن الطاولة المستديرة كانت تُستخدم للأكل إضافة إلى المداولات السياسية. إن آرثر هنا طبّاخ يسرق مِكْيالَيْن من دقيق الشعير، ويصنع حلوى محشوة بالخوخ:

أكل الملك والملكة من ذلك
وكذلك النبلاء.
وما لم يأكلوه في تلك الليلة
طبخته في اليوم التالي.

إن تحريف ويلز له صداه عندما ينتحل هال صوت والده، ويعبّر فولستاف في مشهد الأحجية الذي يمثلانه معاً بأنه ((حقيبة أمعاء محشوة، وثور مشوي ممتلئ المعدة بالحلوى)). وفولستاف، ((صحن الحلوى الكبير)) في الأغنية، يخلقه آرثر بالمعنى الحرفي للكلمة، ويلتهمه، ويعيد تسخينه ويأكله مرة أخرى في وجبة تالية، تماماً مثلما اقتات ويلز فولستاف، مغذياً نفسه كلما عاد إلى الشخصية.

إن ويلز الذي حوّل تاريخ شكسبير إلى أسطورة، قد غيّر أيضاً المسرحيات التاريخية إلى شيء أشبه بالرواية. لقد أطلّ من خلال الجدار الخلفي للمسرح على المجتمع والطبيعة المترامية خلفه، مطلقاً الشخصيات إلى الخلفية العريضة كما تفعل الروايات: من هنا القلاع التي أُتلفت محتوياتها في ((أجراس منتصف الليل))، والجبال الجرداء التي غُرست فيها مشانق لا أشجار، والقبر المفتوح الموحل في ساحة القتال، والثلج المتساقط على قرية شالو، والريف الفسيح الذي يُجرّ فيه تابوت فولستاف. لقد قارب المسرحيات مقاربة غير مباشرة مستخدماً رواية مفضلة عنده كوسيط. ونظرته إلى فولستاف كفارس منحرف من فرسان آرثر قد حفزتها رواية ت.هـ.وايت ((ملك الماضي والمستقبل)) التي اتخذها بديلاً مفصّلاً من شكسبير. كان أحياناً يلغي تمثيل ((أجراس منتصف الليل)) في دبلن، ويلقي قراءات بدلاً منها، وتكون ملحمة وايت الآرثرية أحد نصوصه. لقد خدمت الرواية هدفه، لأنها عكست العلاقة التقليدية بين الحاضر والماضي. ومع أن الفارس لانسلوت والملكة جنيفر يعيشان مثل هوتسبير في ((هنري الرابع)) ((غروب الفروسية))، فإن عصرهم مازال ذهبياً. ويؤكد وايت في منتصف القرن العشرين أن عصرنا عصر مظلم لوّثته الوحشية الممكننة. وتبنّى ويلز الثنائية ذاتها عند وصف ((عائلة أمبرسون العظيمة)). قال: إن القصد كان ((خلق هذا العالم الذهبي)) ثم إظهار التدمير الذي ألحقه به ((العالم الأسود الرديء الذي تلاه)).

دافع وايت عن الإقطاعية، كما توّجب على ويلز أن يفعل عند توبيخ النساء في فيلم ((شخص للحب))، لأن نظامها السياسي والاقتصادي كان يعلم

الناس من هم، ويعفيهم من الرحلة الأليمة المتعثرة لاكتشاف الذات وتعريفها، والتي على الناس المعاصرين أن يقوموا بها. ولما بدأ وايت يصدر سلسلة آرثر في ١٩٣٩، أُثير جدال متصف بالارتداد، وبالتالي كان خطراً وجديراً باللوم. ومع أن ميرلن العائش في الماضي يتذكر هتلر، ويدين سياسته القائمة على ((الإصلاح بالسيف))، فإن ذلك ليس كافياً حتى يتميز وايت من أولئك الساسة الحالمين الذين سعوا سعياً متزامناً إلى إعادة العالم إلى الإقطاعية ـ مثل مجندي ((الراية الإنكليزية)) في ((المبتسم ذو السكين)). إن ويلز الشاب، رجل عصر النهضة، وبالتالي الكائن الذي أبدع نفسه، لم يكن ليتعاطف مع هذا الحنين إلى الماضي. ولكن ويلز في منتصف العمر اختلف تفكيره، ولذا أحيا مجموعة المسرحيات التاريخية واضعاً فولستاف في مقدمة الملوك. كانت انتصارات هنري الخامس الفرنسية هي الأخيرة في فسخة ١٩٣٩. وفي ١٩٦٠ حذف ويلز هذا الانتصار، واختار أن يكون موت فولستاف هو الخاتمة. إن بيروقراطييّ كافكا المروَّعين، ووحيد قرن يونيسكو المُغير، قد كشفا له ما حلّ بالفرد في مجتمع يحوّل الناس إلى كتل من الجماهير. ومن أجل غايات أسطورته، ثبت عند ويلز أن الانحطاط قد بدأ عندما أجهز هال على هوتسبير، وازدرى فولستاف: ههنا تنبيه مزدوج إلى أن المثالية والخصوصية لن يحتملها العالم العملي القاسي الذي سيأتي.

يقول وايت في كتابه الأخير المنشور في ١٩٥٨: ((لكم كان رائعاً عصر الفروسية! كان كل واحد هو نفسه في جوهر الأمر ـ كان منهمكاً بلا قيد في تلبية أهواء الطبيعة الإنسانية)). وهو يدعو هذه المرحلة ((عصر الامتلاء))، عصر التمتع المشاغب مثل الحفل الصاخب الذي وضع موسيقاه الراقصة ويلز في مهجع الحانة في ((أجراس منتصف الليل))، ويرى الامتلاء متجسداً في ((خليط لامع من الشُذّاذ الذين... امتلكوا ما يسمى أرواحاً إضافة إلى الأجساد)): تماثيل كاتدرائية شارتر الغريبة التي أعجب بها ويلز في F for Fake،أو أولئك الذين أُهِل بهم فيلمه فولستاف: هوتسبير (نورمان رودي) الصغير الحجم والصعب المراس،

الذي يُسقط منشفة الحمّام ليكشف عن كفل عارٍ، ويدع رسالة عن العصيان تقع في الحوض. وبِستول (مايكل ألدريدج) النحيل، والسيده كويكلي (مارجريت روثغورد) ذات الفكّين المتغضّنين المرتجفين سخطاً، وسايلنس (ولتر شياري) المتوتر من تلعثمه، وشالو (آلن ويب) العفريت المسنّ المرح الوثبات. يستعرض لونسلِوت وجينفر بانوراما ((إنكلترا السعيدة المختَلقة في العصور الوسطى))، ويحدقان في ما يدعوه وايت ((عصر الفردية)). إن الله يفضل أن يصوغ أشكالاً من الطين ملتوية وغير قابلة للتكرار على استخدام قالب واستنساخ البشر كما في مصنع. وبما أن ويلز قد نبذه المدراء، فقد كان مثل فولستاف أثراً باذياً باقياً من لانسلوت. لما أخذ يكتب في Esquire، صرف النظر عن مؤسسة هوليود الصناعية، وحاول أن يثبت أن المسرح و السينما لا ينتميان إلى مجتمع البرجوازية الذي يتسم نظام حياته بالتفاهة. وحدد تاريخ فقدان الفنان لاستقلاله من اللحظة التي منحت فيها الملكة فكتوريا المخرجَ والممثل هنري إرفنغ رتبة فارس. قال: إن الفنانين العظام لا يستحقون الترقية إلى نبالة ثانوية، بل إلى أكثر من ذلك. و لو رفض فولستاف رتبة الفارس بدلاً من الأمل في ترقية سياسية من الملك الجديد، لأحسن صنعاً.

يغني لانسلوت وجينفر أغنية عن ((شهر أيار))، وهما يرمقان من نافذتهما الشمسية عدْنهم المشرقة المترامية الأرجاء. إن إنكلترا السعيدة ذات ربيع دائم. كان ويلز محقاً في القول: إن أشجار السنديان والكستناء مؤرخان حقيقيان، فهي قد حفظت ذكرى إنكلترا السعيدة في جذورها العميقة، في حين يبدو أعلاها هيكلاً عارياً داكناً: الأشجار آلهة لا تموت، تولد من جديد كل عام. وهذه الاستعارات قد عاد إليها طيلة حياته، لأنها مكنّته من التفكير في الانبعاث الغامض للأداء المسرحي، وأعمال تجدده الذاتي الدورية. أشار صحفي قابله في ١٩٣٨، ممتدحاً إخراجه الصاخب لمسرحية ((عطلة صانع الأحذية))، إلى أن ويلز قد عالج الكوميديا البروليتارية معالجة طقس ربيعي، ((ترنيمة حيوية في الأول

مـن أيـار لأفـراح الـولادة)). قـال ويلـز في ((شكسبير للجميـع)): إن المسـرحيات تخاطب ((كل مزاج ولحظة في ربيع الإنسان)). ولكن الإنسان، كما اكتشف في سن متقدمـة، يمرّ بـأكثر مـن فصل، وعليـه أن يحـاول أن يكـون إنسـاناً لكل الفـصـول، متكيّفاً مع كل طور من أطوار الحياة حالما يصل. إن وولسي الذي أدى دوره ويلـز في فيلم مسرحية روبرت بولت لا يفلح في ذلك: يموت في شتاء شلّه الصقيع. وفي مقابلته مع مارينستراس في ١٩٧٤، حكم ويلـز علـى فنـه بالقَدَر ذاتـه. قـال: ((إن المسرح مثـل الفـصـول. وهـو الآن في الـشتاء، ولكنـي لا أتوقـع أي ربيـع حقيقـي)). كانت هذه الشكوك تساوره في الغالب، وهـو يعـاني الانتقـال مـن حيـاة إلـى أخـرى. ففي دور روشستر في فيلم ((جين آير))، يوضح ويلز مزاجه السيئ لجـين بـالقول: ((كنت مفعمـاً بالحياة مثلك ذات يوم ـ أجل كنت نظـراً كالعشب. أمـا الآن فقـد انقضى ربيعي)). وهناك سطر محذوف من سيناريو غراهام غرين لفيلم ((الرجل الثالـث)) قـد يؤكـد الـتهكمَ في كنيـة هـاري لايم Lime التـي تعنـي الكلس: يقـول مارتنز: إن لايم ((لم يستطع أن يكون أخضر اللون)). ومع أن لايم يتماثل من موته المعلن. فهو يفتقر إلى إيمان الكوميديا بالطبيعة وتجددها. وفي ميونخ المتجمـدة، التي تغُنَى في شوارعها أغاني الميلاد، يردّ أركادين اللحاف، ويتكلف الابتسام وهـو ينظر إلى زوك المنكمش من البرد. يُسأل عما يضحكه، فيجيب: ((الشيخوخة... الشيخوخة)). إن موت الفرد يتزامن مـرة أخـرى مـع مـدن السنة، ولا مخلص مولوداً حتى يعزّينا. ولكن ويلز في دور فولستاف يؤدي دور إنسان خالد، طفل كبير يختبر كل الفصول دفعة واحدة، كائن متأقلم للغاية يمثل الحكمـة التراجيديـة الكوميدية التي تُقترح على جلوسستر في ((الملك لير))، وتُثْبت أن ((النضج هو كل شيء)).

يقدّمه فيلم ((أجراس منتصف الليل)) بحمل هال في سطر كتبه ويلز لا شكسبير على السؤال: ((أين فولستاف؟)) في المسرح عليه أن يمشي على خشبة المسرح، ولكن الفيلم يمكن أن يبحث عنه، لذلك فإن الكاميرا تعدو عبر الفندق كأنها تبحث في متاهة. يُكتشف في السرير وهو يضطرب تحت الأغطية، ويهتّز

للاستيقاظ كأنه قد خلّص نفسه من موت في الليلة السابقة. وهذا المشهد يستعيد بداية ((المواطن كين))، حيث تدنو الكاميرا دنواً أكثر استتاراً من بطل مستلقٍ على سرير. إن كين المحتضر هو مثل فولستاف رجل طاعن في السن استعاد طفولته المعلّبة في تلك الكرة الثلجية. إن ما يذكّر فولستاف بالطفولة هو غلامه الذي تؤدي دوره بياتريس، إبنة ويلز. إن ذاته الشابة غلام، و غلام فولستاف يعلن عن مرضه في نهاية الفيلم، ويؤكد أن ((فولستاف قد مات)) عندما يسأل بوينز عرضاً عمن في التابوت، ومن الذي (أو التي) يبكيه.

أضاف ويلز تاريخاً طبيعياً من عنده إلى تاريخ شكسبير السياسي. أراد أن يؤرخ قصة تغير الفصول التي لا ترحم، وتقصّد أن يبدأ بالأفلمة خلال الصيف وينتهي في الشتاء. ومثل هذا التأريخ الدقيق المنظم للأحداث ثبت أنه مستحيل، إذا أخذنا بالاعتبار طريقة عمله الاعتباطية المتعثرة. ولكن التناقضات تبرهن أنها مناسبة من الناحية الشعرية. تبدأ معركة ثروزبيري في غابة عارية تكتسي بالورق من جديد عندما يموت هوتسبير، وكأنما القتال قد استمر عدة أشهر. ربما يكون ذلك صحيحاً، وكما يقول ويستمورلاند للأمير جون أثناء مناقشة اضطرابات الدولة،فإن ((الفصول تغير عاداتها، وبما أن السنة/ قد وجدت بعض الشهور هاجعة، فقد قفزت من فوقها)). وبعد أن راجع ويلز خطته الأولى، اختار أن ينتهي الفيلم ويبدأ في الشتاء: يترنح فولستاف و شالو في سيرهما على الثلج في المشهد الأول، ويعقد هنري الرابع اجتماعاً في قلعة معرّاة، وتتجمد أنفاس جيلجود في جو صقيع. وحين يستعيد شالو ذكريات الماضي، يُقرَع جرس حتى تُسمع دقة منتصف الليل تلك تذكيراً بالموت، ويُقرع ناقوس خطر آخر عندما يذكر الراوي (رالف ريتشاردسون) مقتل ريتشارد الثاني. ويدوّي صوت أرغن بعيد خلال مناجاة هال الأولى التي يهمس فيها تصميمه على نبذ فولستاف: الأرغن حزين مثل جرس الموت ذاك. إن هال ((الربيع الأخير)) و((صيف جميع القديسين)) ينقلها ويلز من المشهد الثاني في المسرحية إلى

موضع متأخر، عندما يغادر هال الفندق للذهاب إلى البلاط. وهذا يجعل النقل خرقاً حاسماً. إن هال - الذي ينوي ((تقليد الشمس)) - يتخلى عن تلك الفصول المتأخرة التي تجاوزت أوانها. وخلال سرقة جادشيل ينثر كفناً من أوراق الخريف على فولستاف، معاملاً إياه مثل جثة سنة مختصرة.

حين تقترب النهاية يكتئب فولستاف، ويتخلص من خدمه لأنه صفر اليدين. تحاول دول تيرشيت (جين مورو) أن تنعشه، تدخل الفندق ملتفّة في عباءة إسبانية سوداء ومعتمرة قبعة مائلة عريضة الحافة، وهذا زي نبلاء كان ويلز يُؤْثِره ولكنها حافية القدمين، وهي تطرح العباءة عنها للتخلص من الوجوم. يسترخي فولستاف على سرير مخلّع، ويطلب أغنية داعرة تقرّح قلبه. تعتليه دول، وتفرك جسده المرهق حتى يعود إليه الحسّ متلوّية على بطنه مثل متسلق جبال. إنه يفتقر إلى القدرة على ممارسة الحب معها، وهي التي تحاول أن تخصّبه - وهذا ظهور آخر لـ ((إلهة جريفز البيضاء، إلهة الحياة في الموت، والموت في الحياة)). يئنّ ويقول: ((لقد كبرت))، في حين يعلق هال الذي يراقب من السطح على الرغبة التي تعيش بعد الأداء. تعجز دول عن إحداث إثارة، فتنام بعد ذلك على صدر هال. والمشهد يلحظ هزيمة جنسية مزدوجة: ينظر بوينز إلى هال نظرة أسيانة - مدركاً أن علاقتهما قد انتهت، مع أن الأسباب دبلوماسية لا بيولوجية - يتهمه بالنفاق. وحين تلّوح دول باليدين مودّعة فولستاف وهو يغادر إلى جلوسسترشير، وتنصحه بأن يرمم جسده على عجل للانتقال إلى السماء، ويقول: إنها تتكلم مثل جمجمة يرحل فولستاف إلى لندن عندما يرث هال العرش، ويتوقع تجدداً و ولادة جديدة. ولكن الفصل ليس مما يناسب الكوميديا، فهو يرحل عبر حقول مغطاة بالثلج، والأجراس تُقرع. كان الشتاء في المشهد من ارتجالات ويلز: لقد تغير الطقس، فطمس علامات الربيع ببسط أغطية سرير بيضاء على العشب.

في نهاية ((أجراس منتصف الليل))، يتدحرج تابوت فولستاف إلى المدفن. والتابوت فارغ طبعاً. إن الأبطال الأسطوريين هم مثل آرثر، ملك الماضي والمستقبل. لا يموتون موتاً نهائياً أبداً. كان فولستاف قد انتفض من موته الزائف في المعركة، ومع أن ويلز يتّبع حركة فولستاف نحو الموت، فقد عزم على قلب ذلك التاريخ، فصنع بالتزامن فيلماً آخر عن فولستاف عصر ينجو من متهميه، ومن عقوبات مميتة، ويمضي إلى الحرية في قارب. وبما أنه كان مصمماً على إثبات تعدده، فقد خطط لإخراج نسخة من قصة روبرت لويس ستيفنسون ((جزيرة الكنز)) وتمثيلها وهو يؤفلم ((أجراس منتصف الليل)). إنها قصة القرصان التي أرادها المنتجون الإسبان. أقنعهم ويلز بأن يمولّوا مسرحية شكسبير المعدلة أيضاً مدعياً أنه يستطيع استخدام الممثلين أنفسهم، وبعض المواقع ذاتها. كانت الحانات قابلة للتبادل، لذلك فإن موقع مبغى Eastcheap يمكن أن يقوم مقام فندق Admiral Benhow. وتوزيع ويلز للأدوار على الممثلين يستدعي تشابهات بين شخصيات شكسبير، وشخصيات ستيفنسون، ويحدد توازيات بين مختلف روايات الأسطورة. كان مكافئ فولستاف هو القرصان الساخر الجامح العجوز لونغ جون سيلفر الذي كان على ويلز أن يؤدي دوره. و وافق باكستر على أداء دور الدكتور لايفسي. وتوني بيكلي الذي أُعطي دور بوينز، أخذ مكرهاً دور إزريل هاندز، أحد أفراد طاقم سيلفر. كان متوقعاً أن يسهم جيلجود في أداء دور التابع تريلوني (مع أن أحداً لم يخبره بذلك مقدّماً). ومحاباة ويلز لم تبلغ حداً يعطي معه لابنته بياتريس دور جيم هوكنز الذي يخدعه سيلفر ويرهبه. كان باكستر الأصغر أليف بالدور بما أن علاقته مع سيلفر تتوافق مع العلاقة بين هال و فولستاف. إن سيلفر في الرواية يدعى جيم ((ابني))، ويقول: إنه ((صنوي عندما كنت صغيراً و وسيماً)). يحمي جيم من زملائه القراصنة، ولكن من أجل أن يضمن شاهداً حسن السمعة عند المحاكمة. ويخونه جيم في نهاية الأمر، ويسلّمه إلى المحكمة. ورغم ذلك، فإن رئيس المحكمة الصارم عند شكسبير يتحول إلى تابع ستيفنسون

الذي يمتنع عن محاكمة سيلفر ـ رغم إنه يدين سفالته ـ ممكّناً إياه من القرار بقسم من الكنز. هي ذي ((هنري الرابع)) مع نهاية سعيدة.

ثبت أن المزاوجة غير عملية، لذلك لم يلبث ويلز أن تخلى عن ((جزيرة الكنز)). ولكنه مثّل في فيلم عن القصة نفسها مُوّل دولياً، وأخرجه جون هاو. كان له بعض الفضل في إعداد السيناريو الذي استخدم فيه اسماً مستعاراً هو و.دبليو. جيفز تقديراً للساقي الذي صوّره ودهاوس ظاهر الخُنوغ ولكنه بارع اليدين في واقع الأمر. إن أداءه دور سيلفر يشكل مرجعاً ذاتياً يكشف عن الجانب السفلي من جوانب فولستاف، وعن وجه أظلم وأحزن من وجوه ويلز نفسه.

يسير متكاسلاً بين براميل في خمارته وهو يعتمر قبعة من القش، فيبدو مثل فولستاف الماضي إلى المرج. زوجته كاريبية تلبس عمامة. لقد تزوج دول أخرى جليبة أكثر من جين مورو. إنه يفتقر إلى مرونة فولستاف، وهو سكّير متقلب المزاج، رخو العاطفة، ويجلد ذاته على الدوام. و وهنه الجسدي واضح كل الوضوح. من المفترض أن يكون لسيلفر ساق ذات كُلاَّب، وكان لويلز ساقان، ولكنهما في السبعينات لم تكادا تحملانه، لذلك لم يكن متوقعاً أن يتوازن على ساق صناعية. لذا يحجب نصفه السفلي بنطال فضفاض أو عباءة طويلة، وتتلافى الكاميرا النظر إلى الأسفل بكل لباقة. يصوًّر مرة من الخلف، فيثب على ساقه الخشبية وثبات سريعة. وفي هذا المشهد حلّ محل ويزل بديلٌ لا يشبهه. وفي الكهف، يعيّر أحد القراصنة سيلفر أن ((أعرج عجوز بدين)). ومن المؤكد أن ذكر ضعف ويلز كان جريمة كبرى: يطلق سيلفر النار عليه فيرديه قتيلاً.

إن العصا cane التي يستخدمها كوينلان والسيد كلي في ((القصة الخالدة))، وتستحضر بالمجانسة شارلز فوستر كين Kane، وهي هنا عكازُ أعرج عليها أن تؤدي عملاً أشق. إضافة إلى هذه الداعمة المخجلة، كان لدى ويلز مساعدان آخران: قرد أسود، وببغاء بذيء اللسان. والطائر هو ذاته الأخرى السفيهة المنفرة. يصفه سيلفر في الرواية بأنه مخلوق شيطاني. ويحسب أن عمره

مئتا سنة، ويقول: ((إن كان أحد شاهد شراً أكثر فلا بد أن يكون الشيطان نفسه)). وهو يذكّر بالببغاء الذي يرفع عُرفه ويصرخ ساخراً عند فسخ زواج كين الثاني، أو بالببغاء الذي يعضّ هولي مارتنز الهارب في ((الرجل الثالث)). إن الببغاء يمكن أن يكون وقحاً وغير معرض للقصاص مثل الدمية التي تتكلم من بطنها. والحقيقة أن ويلز كان أرقّ من أن يحتمل مثل هذا المرافق، كان يفضّل الببغاء الأسترالي، مع أنه اقتنى في إسبانيا. مرة ببغاء أمريكياً. وبدلاً من معرض وحوش سيلفر، أولع ويلز في أعوامه الأخيرة بكلب من النوع الذي يصحبه الرعاة في نيوفاوندلاند، وأخيراً بكلب أبيض مقيت مدلل صغير الحجم كثيف الشعر يدعى كيكي، وهو الذي يهزّ له المهد في ((شخص للحب)). كان كيكي بالغ التوتر وشكاً مثل الكلب الذي يجرّ روديجو في فيلم ((عطيل)). وقد حظي من ويلز بكل أنواع التدليل: شاركه سريره، وشغل كرسياً خاصاً في مطعم Ma Maison حيث كان يعلق الماء من صحن زبدة، واتخذ شرفة غرفته في الفندق في باريس مرحاضاً خاصاً واستغرب أصدقاؤه ولعه هذا. فلئن كان فولستاف ((كلب الأمير))، كما دعاه أودن - مهرجاً مدللاً ومحتقراً في آن معاً - فإن ويلز الفولستافي قد احتاج هو الآخر شيئاً سخيفاً يُشغف به. لم يتوقع كيكي إلا أن يُطعم ويُلاطف، وكان ويلز على ثقة أنه لن يسأله شيئاً وهو ماضٍ إلى إنهاء ((دون كيشوت)).

أدى ويلز دوره في ((جزيرة الكنز)) خلال الاستراحات من العمل في F for Fake الذي صاغ فيه صياغة متقنة شكلاً آخر أكثر إشراقاً وتفاؤلاً من الحكاية الفصلية التي تدين فولستاف. وفيلم F for Fake، مثل ((هنري الرابع))، وكل مسرحية أخرى من مسرحيات شكسبير، له حبكة مضاعفة. فالبطل المفترض هو المزور المردي هوري، ولكن كما يبقي فولستاف الساسة المشاكسين في مؤخرة المسرح، يتبين أن البطل في واقع الأمر هو ويلز نفسه الذي اشترى فيلماً وثائقياً عن "إلم" عمله فرانسوا رايخنباخ، وأعاد تحريره، وأضاف بعض المقاطع من ذكرياته الخاصة، ثم حوّل سيرة "إلم" إلى حلقة أخرى من سيرته الذاتية.

وبما أنه تجاوز السن التي أدى فيها دور فولستاف، فإنه هنا يبعث نفسه، ويقيم في ربيع متلبث، وصيف متطاول متقد وفير المسرات الحسية.

يعترف في ظهوره الأولF for Fake بالشعوذة التي مارسها في دبلن حتى يحصل على عمل ويستعيد تشرده في إرلند وهو يسوق عربة يجرها حمار، ويرسم مناظر طبيعية. يقول وهو يتمشى في تيوليري تحت أشجار كثيفة الورق في صيف آخر((كان صيفاً رائعاً جداً)). ولكن نهاية صيف ١٩٢١ أثار أزمة. ((كان الشتاء على الأبواب))، فكيف سيبقى حياً حتى ينقضي؟ وفي الحال يركّب ويلز على الكاميرا مصفاةً زرقاء باردة، ويرجع إلى تيوليري لكي يرينا الأشجار نفسها عارية مرتجفة. وفي اللحظة التي يصف فيها كيف أنقذ نفسه من البرد والجوع بإقناع ماكليوار و إدواردز بتشغيله، يرجع المشهد إلى تيوليري الصائفة ذات الظلال البنفسجية الطويلة، وتوهج الغروب الانطباعي. ولكن بما أن دورة الفصول هي دولاب حظ، سرعان ما يرتد إلى ربيع مضبّ ليس على أشجاره إلا أوراق قليلة. يشغل مقعداً في الحديقة، وهذا ما يرمز عند شارلي شابلن إلى بؤس المدينة الجرداء، ويتأمل نزوات هذين الدولابين التوأمين: ((كنت في القمة، ومنذ ذلك الوقت وأنا أشق طريقي إلى الأسفل)).

إن عروجه على شارتر يحدث خلال شتاء قارس، ويعود بعد ذلك إلى مطار أورلي الذي يلفّه الضباب لكي يرافق أوجا كودار. ولكن الدورة تسرع، وتُنقل في الحال كودار إلى منتجع متوسطي في صيف حار، حيث تعذّب بيكاسو بالمرور من تحت نافذة مرسمه في ترددها إلى الشاطئ كل يوم. وفي شارتر، يتأمل ويلز تآكل أعمالنا وأجسامنا، ولكن كودار ـ المتنزهة في ثوب السباحة أو الواقفة عاريةً أمام بيكاسو عندما يغريها بالدخول ـ تجعل الجسد يستمتع بتجدد في الشمس يتصف الاجتراء والنضارة. وفي الليل يعزف لكودار ولد يدعى أولاف من أوسلو، يعزف على ترومبون trompone صاخب، والترومبون قضيب من فولاذ. و ويلز الذي لا تسخطه خيانة الزوجة كما تسخط عطيل يقول: إنه لا يعرف ما حدث

بين كودار وبيكاسو، غير أنه على يقين آن النتائج كانت ((مثمرة... على الأقل)). ويشير الحذف إلى توقف موجٍ، ويتزامن لفظة كلمة ((مثمر)) مع ابتعاد للكاميرا بعد لقطة مقربة للشق في عجيزة كودار. تبدو فراشي بيكاسو الموضوعة في إناء أنها تمرّ على خصرها. وباعتبارها أبدال من القضيب، فقد حلّت محل ترومبون الولد النرويجي. يواصل ويلز وصف فصل كيتس المشبِع: ((احلولي التين على الشجرة، ونضج عنب الدوالي ـ و ولدت تحت تلك الفرشاة النحلة اثنتان وعشرون ـ اثنتان وعشرون صورة للآنسة أوجا كودار)).

إن قصة المدة التي ألهمت فيها كودار بيكاسو، والتي اخترعها ويلز، تعيد كتابة ((القصة الخالدة))، حكاية دينيسون التي أفلمها في ١٩٦٨، وجعل خاتمتها متفائلة. والمرأة التي اشُزلت ـ كودارهنا، أو فيرجينا في فيلم دينيسون ـ ترفض الاقتران بالمسافر الأشقر الشاب: السائح النرويجي، أو البّحار الدنماركي بيير في ((القصة الخالدة)). ومثل دول المتشبثة بفولوستاف، تختار ملك المال المخالس المكتئب الذي تستعيد قوته: بيكاسو الذي يُشاهد وهو يحدق من خلال نافذة ذات ستار متحرك، أو السيد كلي. تغادر كودار ومعها مكافأة قيمتها أكثر من أجرة البغيّ التي تلقّتها فرجينيا. تنتزع اللوحات الاثنتين والعشرين من بيكاسو في مقابل أيامها الضائعة على الشاطئ، وتأخذها إلى باريس لتباع من أجل إثرائها. لقد انسلّ ويلز إلى القصة، واتخذ دور بيكاسو: كانت كودار وريثته، وقد ورثت أفلامه غير المنتهية.

يقول والد كودار طريح الفراش لبيكاسو: ((لقد وهبتكَ صيفاً كاملاً))، وكأنها قايضت شبابها بالموافقة على قضاء أيامها في المرسم وليس على الشاطئ. وبيكاسو المتذرع بالاستياء من صفقة كودار الباهظة، ينكر اللوحات باعتبارها مزوَّرة، ويغضب من مقابلة صحيفة تعلن أنه ((قد ولد من جديد)) بعد ((إبداع)) هذه الأعمال الجديدة. وهذه الكلمة تروق ويلز إلى حد ينزع معه السيجار من فمه لكي ينطق بها نطقاً واضحاً. يتباهى بموهبة تجديد الذات بعجرفة تشبه

عجرفة فولستاف، ثم ينهي القصة ببعث الموتى. إن جدّ كودار الذي يضوى في السرير خلال المقابلة الكاذبة مع بيكاسو، يشاهد متمدداً على العشب مثل والد هملت الغائب أو الميت في بستانه. يلقي عليه ويلز كفناً، ثم يجعله يعلو في الهواء مثل روح ماضية إلى الآخرة. يوقف الجثمان الطائر، وينزع عنه الكفن، فلا يظهر شيء تحته. يبدو الأمر لحظةً وكأن ويلز قد اجترح معجزة متحدياً بها الجاذبية التي تشدّنا إلى الأرض وإلى القبر. ولكن الكفن هو كساءُ شبحٍ كان قد اختفى.

تصور ويلز في ١٩٣٤ أن شكسبير مراهق مفعم بالحيوية مثله، وقد ساعد إنكلترا على ((الوقوف على قدميها))، ودفعها إلى الوعي العقلي الحديث. وفي مجتمعه ((كانت جميع العقائد الراسخة تخضع للسؤال)). ولما أخرج ((أجراس في منتصف الليل)) كان شكسبير قد شاخ مثل ويلز، وصار ينظر إلى الوراء مستاءً لا إلى الأمام طامحاً. وقرّر ويلز آنذاك أن ((شكسبير كان شديد العداء للعالم الحديث، مثلي أنا. أنا ضد عصري الحديث، وكان هو ضد عصره. إن أوغاده أشخاص معاصرون)). وبعد أن تحوّل من ((هنري الرابع)) إلى ((الملك لير))، ادعى أن الحداثة تعني ((قلع العيون، وعقوق الأبناء للآباء)).

كانت ولاءات ويلز الجديدة فاضحة التقهقر. كان يصعب مصالحة الفروسية مع قيم الديمقراطية الأمريكية. ففي ١٨٢٦ أعلن توماس جيفرسون: ((أن عامة البشر لم يولدوا مُسرَجين، ولم تولد قلة مفضلّة منتعلةً جزمات ومهاميز إستعداداً لامتطائهم على نحو مشروع نعمةً من الله)). وأرسل مارك توين يانكي كونيكتكت إلى بلاط الملك آرثر لكي ((يقوّض الفروسية))، ويضع ((نظاماً أفضل للأشياء))، وهو ما يفعله بالإجهاز ميكانيكياً على ((فرسان إنكلترا)). لقد ارتقى ويلز حصناً وحيداً، وتصدّى للجبروت المتكتل لبلده. وفي فيلمه الوثائقي عن الباسك، أثنى على المرأة الأمريكية التي جلبت ابنها الصغير للعيش في هذه المقاطعة حارمة إياه ((وسائل التسلية الميكانيكية)) التي أدمنها المراهقون الأمريكيون. و وَعَدَ ألا ((يلقي خطاباً ضد عصر الآلة))، ورغم ذلك

((لام الآلات على جعلها الحياة ناعمة))، وتحويلنا إلى السلبية، وإثارة ((أزمة أخلاقية)). ومن الآلات التي استنكرها ويلز الكاميرا التي دعاها ذات مرة ((آلة سافلة)). وهذا الرأي المزري بالذات نقله ويلز إلى دون كيشوت الذي يعتبر الكامير في فيلمه ((آلة شيطانية))، ويقول: إن مخترعها في جهنم لا ريب. ثم إنه يهاجم كاميرا ويلز بالرمح. وفي ((أورالندو فيوريوسو)) ينبّه أريوستو إلى أن مدفع ألفونسو ديست يضع حداً للفروسية، ومبارزاتها المصمَّمة الحركات، ويحمل أورلاندو على فعل من أفعال التخريب التي يمكن غفرانها وهو رمي ((الآلة المجرمة)) في البحر. وفي فيلم ((دون كيشوت)) يحمل ويلز الفارسَ على مناوشة دراجة آلية مفرقعة يعتبرها تنيناً. إن حملته على محرك الاحتراق الداخلي تُمْنى بالفشل، فيصلح هو و سانشو الضرر وهما لائذان في مرمى للسيارات التالفة.

يقارن ويلز أمريكا بإقليم الباسك، ويفكر في الفرق بين قلق ((التحرك إلى مكان ما)) بمساعدة التقنية، والرضا بـ ((العيش على نحو ما)) أو ((أن تكون شيئاً ما)). قال: ((لا أعتقد أن التقدم والحضارة متماشيان، فالبلدان الأكثر تحضراً هي البلدان التي لا يعتبر فيها التقدم شاغلاً هاماً جداً)). يلاحظ ويلز وهو يروي ((عائلة أمبرسون العظيمة)) الشك النسبي للركاب في الحافلات: ((كلما كان تنقلُنا أسرع، قلّ الوقت لدينا)). وفي حفلة العشاء، يعترف يوجين بأن السيارات ((بكل سرعة انطلاقها... ربما تكون خطوة إلى الوراء في الحضارة)). ورغم زهو جورج بالعربات التي لا تجرّها خيول، فإنه واحد من أولئك ((الناس المعاصرين)) المكرهين المدفوعين إلى الأمام، والذين يصنفون مع أوغاد شكسبير، بحسب رأي ويلز. وحين تسأله لوسي (آن باكستر) ماذا ينوي أن يفعل بحياته، يقول: من المرجح أن ((يشارك في الحركات)). تستفهم: ((ما نوع الحركات؟)) يزأر جورج: ((أي حركة تروقني)). إن الحراك هو غاية في حد ذاته.

وبدلاً من الاندفاع مع تيّار الحياة، يقنعنا ويلز في فيلمه عن الباسك بأن علينا أن نتوقف ابتغاء ((فحص الأشياء التي عرفها آباؤنا وأجدادنا وقدروها حق

قدرها، وأسهمت في صنع حضارتنا)) ـ تلك الكتب العظيمة، مثلاً، والتي نواجهها في طفولتنا غالباً، وقضى ويلز حياته في قراءتها، وإعادة روايتها، ومَسْرحتها: الأوديسا، ومسرحيات شكسبير، ودون كيشوت، وجزيرة الكنز، وهكلبري فين، أو أي من الكتب الأخرى التي كانت مكدّسة في حوض حمام منزله في تلال هوليود ليلة موته. وبعد إعلان هذا المبدأ، يكفّ عن التساؤل إن كان أهل الباسك يمثلونه بالفعل. أنت لا تستطيع أن تفخر إلا بالحكمة المتراكمة، وإلا ((إذا كان عندك مكتبة تشير إلى ماضيك))، ولا شيء من هذا عند سكان الباسك. وهم يفتقرون أيضاً إلى مجموعة تماثيل الأسلاف التي أفلمها في شارتر. ومع أن ويلز الشاب قد خلّص نفسه على عجل من والده، فإن هذا التقدير للتراث الأبوي قد أصبح أساس فرديته العاطفية. إن إيتيل، مالك الأرض في قصة دينيسون ((حكاية من الريف)) ـ إحدى القصص التي تخيل ويلز أفلمتها ـ تفسّر منطق هذه العبادة للأسلاف عندما تطوّع للتكفير عن جريمة ارتكبها والده. إن المسيحية، إنجيل البروليتاريا، تصرّ على مساواة جميع الناس. أما الإقطاعية فتهتم بروابط الولاء والخدمة التي قطعتها المسيحية، وهي ((لا تتحدث عن الأخوة والجيران، بل عن الآباء و الأبناء)). لذلك فإن إيتيل يُعنى بما يحتاجه الموتى، في حين أن أولى ما يشغل المسيحي هو هموم العيش. إن الأرستقراطيين موجودون لذلك فإن ((الماضي، والموتى، يمكنهم أن يثقوا بنا... إن لم نكن موجودين، فمن يعتني بالماضي؟)) لقد تبنّى ويلز مهمة القَيم تلك في رحلته القصيرة إلى شارتر حيث أصغى إلى أغنية التماثيل المواسية التي غناها ((الفنانون الموتى من خلال الماضي الحي))، واستحثت ((أجراس منتصف الليل)) الذي أراد فيه، كما أخبر باكستر، ((أن يستنزل أروقة الزمن)).

في ١٩٥٨ صرّح ويلز، وهو يشرح نظريته عن الفروسية، بأن الخُلق هو ((مفهوم أرستقراطي)). وبالطبع فإن البارونة بليكسين تلتزم هذا الإحساس النبيل بالواجب. وتبدو العقيدة غريبة عندما يتبناها أمريكي يصمم على تجاهل

جماهير بلاده الفقيرة المتعبة المفقرة، ويُحلّ المستقبل ـ زمن أمريكا المفضل ـ محل الماضي. يضيف ويلز الراوي في فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة))، تغيراً في العبارة التي تقدم الحفلة الراقصة التي أُقيمت من أجل جورج،فتصبح ((هذا الموكب للمستأجرين)). ولكن مراعاة مستأجري الأرض مفضَّلة على الأنانية المغامرة لراكب الدراجة النارية الذي يصدم جورج ويقسم في الحال أنه ((لن يأخذ مني سنتاً واحداً!)) الموكب أفضل من حركة السير العنيفة المتنافسة. إنهم مدرّعون، ويرفعهم إلى ظهور الخيل جنود مشاة يشدّون حبالاً، ويحذبونهم إلى الأعلى، ثم يلقونهم على السروج، كأنهم رجال من صفيح، أو عربات مدّرعة. يقول جاك في حوار محذوف من مشهد الحفلة الراقصة في ((عائلة أمبرسون العظيمة: إن إيزابيلا تعتبر جورج ((إلهاً صغيراً من الصفيح يسير على عجلات)).

إن هذا التفسير المؤسف للتاريخ يتقابل مع النظرة التقدمية إلى شكسبير، والتي قدّمها غريغوري كوزنتسيف في فيلمه ((هملت)) سنة ١٩٦٤. كان كوزنتسيف يرى أن مسرحيات ((هنري الرابع)) كانت ((حكاية العصر المريض)). وذكر أن أنجلز قد وصف تفسخ العصور الوسطى المتعطلة المتطفلة بأنه ((فولستافي)). وفي حين سعى ويلز إلى تأخير وصول الحداثة، كان كوزنتسيف عازماً على تسريع التقدم الاجتماعي. أراد من الناس أن يشاهدوا ((هملت)) أن يشعروا بأنهم يقوّضون ((أسس إلسينور بالذات)). فالقلعة ـ التي تطبق على هملت في بداية الفيلم رافعة جسرها، وموصودة بواباتها عليه ـ يجب أن تُحاصر وأن تُخرق. وسقوطها المتخيَّل يحدد نهاية الإقطاعية، ويتيح لكوزنتسيف أن يشير إلى قدر دولة روسيا البروليتارية. شعر كوزنتسيف إلى حين بالخجل لاستخدامه منزل تاجر ثريّ في القرم في ((هملت))، وتمنى ألا ينتبه أحد إلى ظل القصر الملقى على البحر. لم يكن عند ويلز وساوس من هذا النوع، فهو قد أراد أن يعيد بناء القلعة: ومن هنا زانادو، أو سرادب ماكبث الرطب، أو حصن موجادور. يشغل أركادين قلعة أسبانية قائمة على جرف متجهمة الإطلال على القرية المتكومة في

الأسفل: يقول فان ستراتن: ((إن تلك القلعة هي من النوع الذي يصعب الخروج منه)). وإن تقسيماً أكثر ديمقراطية للمكان الذي تشغله القلعة هو إشارة مشؤومة إلى انحطاط العائلة. يصيح جورج: ((ياللقطط الرهيبة!)) عندما يرى أعمال الحفر لمنازل رديئة للأجرة في الحديقة الخلفية، وخلال ليلته الأخيرة في المنزل يتخيّل ويلز الرواية وقتاً تُقسَّم فيه غرفة نوم إيزابيلا، حيث يطلب جورج العفوَ الآن، ويُجعل قسم منها مثل مطبخ صغير مفرط التحسين لامرأة شابة.

إن كيشوت قد وعد سانشو بجزيرة خاصة يمكنه أن يحكمها بالطريقة التي يراها مناسبة. وفي F for Fake، نرى ويلز يحسد إلمر على إقطاعته في جزيرة Ibiza الإسبانية، حيث يترأس اجتماعاً يضمّ تجار لوحات فنية، ومرتادي حفلات، وغلماناً، ومزيفين زملاء مثل كليفورد إرفنغ الذي زوّر سيرة حياة هاوارد هيوز. يقدم إرفنغ تعليقاً في الفيلم يربط فيه إمبراطورية إلمر الوهمية بالعوالم الشخصية المسوّرة التي كثيراً ما استخدمها ويلز مواقع للتصوير: يقول: ((إن إلمر قد ابتكر قصصاً عن حياته، وإتلاف تلك القصص سوف يدمّر القلعة التي بناها)). بحث ويلز في الخريطة عن عوالم محتكرة أقصاها التاريخ مثل منطقة الباسك التي يتعذر بلوغها. لقد حلم بمكان مراوغ مثل إنكلترا السعيدة أو نفرلاند أو إريوهون أو يوتوبيا حيث يستطيع الإنسان، أو قد يستطيع أن يعيش خارج تدفق الزمن، ((منتصباً، صامتاً، و وحيداً)) مثل السيد كلي في ((القصة الخالدة)). وفي أحد أحلام يقظته حدد موقع هذه الدولة المستقلة المتخيلة على جزيرة مالينها Malinha الواقعة في جوار جزيرة Ibiza . بين جبل طارق وكورسيكا قريباً من الساحل الأفريقي الشمالي. ينزل صيادو السمك التائهون في البحر أول مرة إلى شاطئها بعد أن جذبهم أريج أزهارها (كأنما صيادو السمك الفقراء قد عثروا على عدن غير مكتشفة وهم مبحرون نحو شاطئ البرازيل). وأضاف ويلز في الحال أن الجزيرة محض أسطورة، ويقرّ بأن معظم الناس لم يسمعوا بها قط، وذلك لأنها لم توجد.

إن الجزيرة المتخيَّلة هي خلفية رواية Une grosse lègume (بقلة كبيرة) التي نشرها ويلز في ١٩٥٢. والرواية مستمدة من ((شخص مهم))، وهي معالجة سينمائية أعدّها من أجل كوكار، وهي الأخرى مستمدة من إحدى مغامرات هاري لايم التي أُذيعت بعد وفاته. دفع كودار أجرة ويلز سيجارات، ولكن الفيلم لم يُصنع قط. عدّل موريس بيسي السيناريو وترجمه مُدخِلاً فيه نُتفاً من أحاديث ويلز على المائدة عن التعارض بين التراث والحداثة. والشخص المهم، أو البقلة الكبيرة، أو الجبنة الكبيرة (الأكثر عامية)، هو جو كتلر غير المؤذي، والمرسل إلى مالينها من موبايل في ألاباما بناء على طلب فريسكو، وهي شركة مشروبات خفيفة لاحظ مسوّقوها في العالم أن الشركة تفتقر إلى حق الانتخاب في الجزيرة. وسياسيو مالينها الماكرون الذين يقودهم مستبد أخرس هو الأدميرال ماسيمليانو كاكسيباميا يظن كاتلر مبعوثاً أرسله من واشنطن الرئيس الأمريكي. يتوقعون منه أن يوزع مساعدات مالية في مقابل تنازلات إيديولوجية وانتخابات حرة. ها هي ذي قصة غوغول ((المفتش)) تُنقل إلى البحر الأبيض المتوسط. ينجم عن ذلك سوء تفاهم مضحك حين يتملق أهل الجزيرة التاجرَ، ولكن الحبكة أقل أهمية من تبادل الأفكار بين قارتين، وعهدين. إن كاتلر رجل سيئ التدبير قادم من وراء الأطلسي مثل هولي مارتنز، وهاري لايم في القصة هو رئيس أساقفة مالينها الكهل، وهو سياسي ساخر، ومستفيد من فساده مثل وولسي في ((رجل لكل الفصول)). إن رأسمالية أمريكا التبشيرية - المقتنعة بأن التقدم يعني السرعة الممكننة والثروات الطائلة، والمنتشية من المشروبات الفوّارة - تواجه العبقرية القديمة الماكرة لمن دعاهم ويلز ((اللاتين)). فالجزيرة هي الحصن البلسمي التدهور للثقافة اللاتينية التي أنجبت كيشوت وفولستاف، والتي ارتاح إليها ويلز المنفي.

الرواية محاضرة عن ((الفدية الرومانسكية للشخصية اللاتينية)) يلقيها جواشيمو فيجوريدو البارع من أجل خطيبته الأمريكية الساذجة سوزي كراوس. إن لديها صورة خادعة عن العالم اللاتيني، فهي تتصور العشاق يعزفون في

الليالي الحارة على الماندولين تحت الشرفات. يصحح جواشيمو تصوراتها. فالثقافة اللاتينية قد أبدعت الحب النبيل أو ((الحب الرومانسكي)) الذي شاع في العالم عند نهاية القرن الرابع عشر، ودفع فرساناً من مثل لانسلوت، و أورلاندو فيوريوسو، وكيشوت، وفارس الكاتبة دينيسون إلى البحث عن المغامرات. ولكن هذه الحماسة النزيهة يجب ألا تلتبس بالإخلاص العاطفي الذي ذهن سوزي. يوضح جواشيمو أن الشرفة تجعل المرأة مرئية ولكنها تبقيها بعيدة المنال. وفي بلده، لا تدلّي جولييت سلماً يتمكن روميو من ارتقائه إليها - أو هي لا تفعل ذلك إلا بعد أن تضمن الزواج من آخر على الأقل - وبالتالي تستطيع (مثل جينفر في قصة آرثر، أو السيدة التي من شنغهاي) أن تتمتع بالزنا المحظور. إن النساء الأمريكيات متعاونات على هوى جواشيمو: فهن اللواتي يبادرن إلى نزول السلم والإلهة تخسر قداستها إذا تنازلت عن رتبتها وتحننت على العاشق - مثل جين مورو في دور "دول" Doll المتعبة المهددة الملطخة بالوحل. إن عرض جواشيمو يوحي بأن معياراًمزدوجاً قد مكّن ويلز من علقفة حدود عواطفه. ففي مقدمة الرواية يعلق بيسي باختصار على هذا الجانب من شخصية ويلز بالقول: إنه كان عاشقاً على الدوام، ولكنه لم يقع في حب أحد.

إن عقيدة رئيس الأساقفة السياسية تقيس مقدار ابتعاد ويلز عن بروتوس، رجل المبادئ الذي مثّله أيام الشباب. والكاهن - الذي تتجعد شفتاه بابتسامة دائمة، وتلمع عيناه بالحقد المبتهج - يضحك، على طريقة وايلد المتهكمة، من الحملة الأمريكية الساذجة من أجل فرض الديمقراطية على الجزيرة، ويدافع عن ((افتتان البحر المتوسط القديم)) بالديكتاتورية. يقول: إن فوضوية اللاتين داء عضال، وهكذا رأى ويلز نفسه. إنهم يعيشون وراء أسوار عالية، محصنين في قلاع مثل جميع أبطال ويلز، ولذلك ليس لديهم أي مفهوم عن المجتمع المنظم. وما يتصفون به من فردية غير مسؤولة هو متمم من متممات ثقافتهم، مثل أشجار زيتون، أو شمس الظهيرة: يتطلع رئيس الأساقفة هنا إلى عظة ويلز التي

يربط بها فولستاف بالخبر والخمر المُغذّيين. إن الشماليين يخلقون الديكتاتور بروح التوبة الواجمة. أما في الجنوب فالناس يهللون للطاغية لأسباب ليست أخلاقية وأكثر سذاجة، وهي حبهم للضجيج و ولعهم بالمواكب. يتساهل رئيس الأساقفة في الهزء من موسوليني، فيصفهُ بأنه ((قصير صغير))، وهذا ما تدعو به سوزان عضو العصابة الأمريكي اللاتيني في ((لمسة الشر)). ويزعم أن اللاتين لم يصدقوا قط تبجح الدوتشي المتطرف، لأنهم لا يصدقون شيئاً. لقد أعجبتهم مهارة الرجل البوقية التي مكنته من إسماع صوته في مناطق أكثر في الشمال. وهذه العلاقة بين الديكتاتور ومكبرات الصوت قد فهمها ويلز بفضل الأيام التي قضاها في الإذاعة.

ربما يكون رئيس الأساقفة فولستافاً حظي بمستقبل مختلف ـ لا يرفضه هنري الخامس، بل يرقّيه إلى رتبة عالية يتوقعها، ويلا يرجّح أن يكون قد انضمّ إلى أخوية مقدسة، ثم وُهب كاتدرائية ملعباً له. إن قيمة هي قيم فولستاف الحكيمة. تستشيره سوسي حول مسألة روحية: لقد نشأت على كراهية جواشيمو، وهي تحب جو كاتلر بدلاً منه، غير أن جواشيمو حيويّ وجو كسول، وهذا أمر لا تتحمله كأمريكية جيدة ومجدّة. ورئيس الأساقفة يقدس التعطل مردداً اقتناع ويلز بالتعارض بين التقدم والحضارة. وبعد ذلك يصوغ نظرية يوضّح فيها تطور الشخصية الإنكليزية الذي يعزو إليه عرضاً انحطاط إنكلترا السعيدة. يقول رئيس الأساقفة: إن الإنكليز قد عُرفوا حتى القرن الثامن عشر بالحيوية والعواطف الجياشة، وبأنهم متطرفو أوروبا. كيف تحولوا إلى نماذج للتمسك الدقيق بالشكليات؟ يحاول أن يثبت أن المحرك البخاري والثورة الصناعية قد أحدثا التغير (مثلما دمّرت السيارة الفردوس في ((عائلة أمبرسون العظيمة))). لقد احتاج المجتمع الإنكليزي فجأه إلى نخبة من المدراء والدارسين لكي يديروا مصانعه، مثل عالمة الحاسوب البيضاء اللباس التي أضافها ويلز إلى ممثلي رواية كافكا ((المحاكمة)): المدارس العامة قد أُسست لكي تدرب الشباب

على السلوك المتبصر في العواقب والمعّول عليه تجارياً. لقد نُسي حصان الأطفال الخشبي، وأعيد تفسير فولستاف في وقت متأخر على أنه وغد ومتبطل. وفي مقالة كتبها ويلز لكتاب بيسي المُهدَى إليه، والمنشور سنة ١٩٦٣، تكهّن أن إنكلترا قد طرأ عليها تغير روحي خلال القرن الثامن عشر عندما أفسح النبيذ و الكحول المجال للشاي والقهوة الأكثر رقيّاً والأرق قواماً. وأسطورة الحِمية هذه تعيد صياغية فولستاف الذي يعتقد أن شقيق هال، الأمير جون، بارد الدم لأنه يرفض شرب المسكرات.

تُنقل عظة رئيس الأساقفة إلى سوزي التي تعتنق الآن نظرته إلى العالم. تقرر الزواج من جو الذي يعرف السر الكيميائي النفيس للمزيج Fresco: لِمَ لا ينسحبان من طاولة القمار؟ تقول له: إن امتلاك المعرفة هي المعادل المعاصر للولادة الأرستقراطية، وأنه لأحمق إن فرّط بامتياز المولد. والمشكلة هي أنه يستخف بالمزيج الشديد الحلاوة والمشبع بالكربون. تحاول أن تقنعه بأن يثق به بما أنه يعيش من أرباح بيعه. يسخر من الاحتفاء بما يستنبطه خيالها من شعارات للإعلان عن مزيج. وهذا يستفزها إلى الاقتباس من أقوال رئيس الأساقفة الذي يعتبر أن السيطرة الاقتصادية للأنجلو ساكون تعتمد على نفاقهم، وهذا ما يقابله جو بالاحتجاج على الدوام. فاللاتين الذين لا يؤمنون بالمطلقات تزعجهم المراءاة. وإذا كانوا مرائين، فما ذلك إلا لأنهم يرغبون في إرضاء الآخرين، لا لأنهم ينوون خداعهم. كان رئيس الأساقفة قد أخبرها عن سبب كرهها للحقيقة: إنها تعاني من مرض المثالية الذي عليها أن تبرأ منه. والنصيحة كانت احتجاج ويلز غير المجدي على نفسه.

عندما تقوم جزيرة مالينها بالانتخاب المفترض أن يكون ديمقراطياً، تؤكد عشيقة الأدميرال الماكرة المداهنة للأمريكيين المستثمرين هناك أن ((الإقطاعية قد ماتت)). وكلماتها رثاء للتقدم وليس إعلاناً عنه. والإقطاعية ينقضى عهدها مرة أخرى في معركة شروز بيري التي أفلمها ويلز في كاسا دي كامبو، وهي أرض

مغطاة بالصنوبر والأشجار الصغيرة كانت قديماً منطقة صيد ملكية على الطرف الغربي من مدريد. وفي فيلم ((الأرض الإسبانية)) تجري معركة هناك مع المتمردين المدافعين عن الجامعة التي احتلوها. يشير ويلز في سرده إلى القائد، وهو محامٍ سابق قُتل في اليوم الذي أفلم فيه إفنز القتال. وخلال الستينات قطّعت الطرقات المنطقة كاسا دي كامبو. صوّر ويلز حوار الاتهام المضاد بين هال وبوينز على مقربة من بِركة ضحلة آسنة الماء تمرّ بها السيارات ذهاباً وإياباً. ومن حسن الحظ أن ضباب الصباح حجبها، وأسبغ على المشهد مظهراً حزيناً. ولما انقشع الضباب ((انكشفت بشاعة المكان كلها، ولكن ليس للكاميرا))، كما قال باكستر.

وعند موت هوتسبير، كانت الكاميرا أقل نجاحاً في استجلاء دليل الحداثة. فحين ينهار آخر الفرسان، يمكن رؤية سيارة منطلقة عبر منطقة مشجرة تكاد لا تُرى، ويمكن أن يظنها المرء حصاناً في السديم، على الرغم من سيرها المنتظم. ربما لم يلاحظ ويلز ذلك، أو اعتمد على عدم ملاحظتنا. يستأنف هوتسبير الكلام: ((لا بد أن يقف الزمن الذي يعاين العالم كله)). يقف الزمن له عندئذ، غير أنه يزداد سرعة بالنسبة لنا، ناقلاً إيانا إلى المستقبل. وفي ١٩٨١ تأمل ويلز تأمل المتحسر المحدق الزائغ العينين في نبوءة نوستراداموس في ((الرجل الذي رأى المستقبل)). تساءل: ((هل نريد أن نعرف المستقبل حقاً؟ ربما نريد ذلك إذا كنا قادرين على تغييره... ولكن هل نستطيع تغيير المستقبل؟)) بالطبع نحن لا نستطيع ذلك. إن تطفّل تلك السيارة يمثّل بداية عصر جديد، ينحّي طبقةَ النبلاء عن صهواتها، ويُسلّم ويلز للنسيان.

يتجرأ فولستاف على أداء دور الملك، ولا يلبث أن يُخلع. وخلال مشهده الأول في الحانة يمثّل ويلز شخصية هنري الرابع متخذاً بلا حياء مقلاةَ مطبخٍ مائلةً تاجاً له. يدفعه هال بالمرفق جانباً، ويتخذ دور والده، ويعيده إلى منفاه الأخير.

وفي نهاية ((أجراس منتصف الليل))، عندما يصل خبر ارتقاء العرش إلى جلوسسترشير، يسأل فولستاف بابتهاج: ((ماذا؟ هل مات الملك الكهل؟)) صور

ويلز ردة فعل فولستاف من زاوية واطئة مثل التي استخدمها عند تصوير ظهور كوينلان الأول عندما يسقط من السيارة. يلوح في الهواء ضخماً، غير مستقر، وشيك الوقوع. والمشهد الأول في الفيلم، والذي يقع حسب ترتيب المسرحية للأحداث قبل لحظات من ذلك، قد حرمه هذا السمو المتخيَّل. يبدو مع شالو ذرتين تافهتين في أرض جرداء خالية مغطاة بالثلج. وفي البلاط، وبعد إرسال فولستاف إلى السجن، يتراجع الملك الجديد في لقطة بعيدة وهو مدير ظهره. يتضاءل فولستاف أيضاً في المنظور وهو يسير مترنحاً تحت ظلال متحركة إلى مدخل صغير مقنطر في جدار القلعة. هاهي ذي البوابة المستقيمة، والسبيل الضيق الذي عليه أن ينسل منه خارجاً من وجوده. وفي ((هنري الرابع)) يظل مستقبله القريب موضع سؤال، بما أن موته لا يُعلن إلا في ((هنري الخامس)). وتقليص ويلز للمسرحيتين لا يترك مثل هذا الفاصل. يعلق الخادم على مرض فولستاف خلال مشهد البلاط، وسرعان ما يظهر تابوته. يعطي ويلز الكلمة الأخيرة للراوي، صوت التاريخ الذي كان مرجع شكسبير. و ((ختاماً))، يمتدح المؤرخ غير المنظور إصلاح هنري الخامس الديني، ويضمن بقاءه ((مشهوراً في العالم دائماً)). ورالف ريتشاردسون الذي ينشئ نسخة الماضي، ويتوقع حكم المستقبل كان معروفاً بأداء دور فولستاف في أولد فيك سنة ١٩٤٥ مع أوليفييه الذي أدى دوريْ هوتسبير وشالو - مع أنه متطوع هنا لإصدار حكم على الفاسق القديم. كان ويلز يعرف أن هذه النظرة المتملقة إلى النظام الجديد غير صحيحة، ونصح باكستر بألا يؤدي دور هنري الخامس الذي قال: إنه كان قذراً. ولكن التاريخ يكتبه المنتصرون، سواء أكانوا مدينين بانتصارهم للمال أو القوة الصناعية أو العلاقات العامة البارعة أم لا.

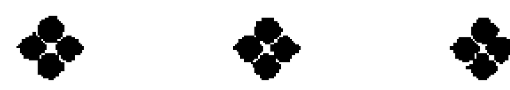
إن النبذ يصعق فولستاف، أما ويلز فقد أصبح أكثر استعداداً له بعد تجربته الطويلة. فهو في مساهمته في مجلد التكريم الذي أصدره بيسي، يتقبل عدالة هذا القصاص. يقول: إن الممثل العظيم هو مثل أوديت أو أي ملك قديم آخر يجب أن يقتل أباه، ويتفوّق على سلفه. ولكن حديث النعمة يجب ألا يفاجأ

حين يقتله المنافس التالي المبكر النضج. ولكن قاتل الملك قد يكون معاصراً، وليس ممثلاً للجيل التالي. قال ويلز عندما أخبر بربارا لينغ عن تصرف أوليفييه خلال تدريبات ((وحيد القرن)): ((كان ينبغي أن يدمّرني على نحو ما)). لم يحمل حقداً بل رأى هذا الصراع المميت تتابعاً منتظماً: ينقضي الشتاء، ويأتي الربيع، و((والصيف لا يدوم طويلاً)) (كما يقول شكسبير في السونيت ١٨). ونزوات الأزياء في ((عائلة أمبرسون العظيمة)) تعزز القانون ذاته. أنت تكبر، وتضيق ملابسك عليك أكثر من الشباب. وحسب رواية ويلز، فإن المعاطف يجب أن تطوَّل ((بعد فصل أو فصلين)).

استمرت الدورة حتى بعد غياب ويلز. ففي ١٩٩١، يسهّل غوس فان سانت على أمريكا الحديثة فهم ((أجراس منتصف الليل)) في فيلم ((ولايتي الخاصة إيداهو)). يبدأ فيلم فان سانت باستنساخ المشهد الأول لقطةً لقطةً، معيداً صياغة ما يقال في البداية بالعامية. يقول مراهق محتال: ((يا يسوع كم شاهدنا أشياء، ألست محقاً يا بوب؟ إنه يخاطب فولستاف، وهو مدمن معوز يقيم في فندق مهجور في بورتلاند في أوريجون، وتصاحبه عصابة من الخلعاء. يؤدي كينو ريفز دور سكوتي الذي يقابل هال. إن ابن عمدة المدينة الذي يرتدي ملابس جلدية سوداء، وقطنية متينة مشدودة انسجاماً مع روح التمرد. يتخذ بوب ((أباً له في مجال المخدرات)) و ((معلماً له في الشوارع))، عندما لا يستنشق الكوكايين،يجرع البيرة من قنينة فولستاف. كما أنه يحنّ إلى حب بوينز (ريفر فينكس المعروف باسم مايك) كاشفاً أعمق النص التي لا يستطيع ((أجراس منتصف الليل)) إلا أن يشير إليها إشارة فقط. وإنكلترا ويلز السعيدة لها مكافئها المتضائل في ولاية مايك الخاصة إداهو، وهي قفر فسيح بلا معالم يلجأ إليه عند معاناة نوبة مخدرات.

كلما رُويت قصة، يتاح لنا أن نأمل في نهاية مغايرة. وفان ستانت يرفض، على كل حال، أن يلطّف القصة التي تعيد روايتها. إن سكوتي ينبذ بوب، ويتركه

للموت، ثم يخفف من شعوره بالذنب بتحميل نفقات الجنازة على بطاقته الأمريكية الخاصة. وقد بحث ويلز في رواياته المعادة عن سبيل العفو عن الجرائم، وحتى عن تأجيل الفناء. ماذا لو عاش هملت مثل فولستاف، ونجا من الموت في مبارزة مع ليرتس؟ ماذا لو أن هال لم يطرد فولستاف، بل يمنحه أبرشية متوسطية؟ أو، كما في ((الحلقة النحاسية الكبيرة)) ربما استطاع الملك المرتقب أن يتخلّى عن العرش ويهرب مع فولستاف؟ لقد تخيل ويلز نتائج بديلة، وعدّل قصته متيحاً بذلك لنفسه مستقبلاً ملائماً. ((فالطفل)) كما يقول برونو بنيلهايم ((لا يمكن تستفيد استفادة تامة مما قد تعرضه عليه حكاية الجن إلا إذا سمعها عدة مرات)). وإن ويلز كان ذلك الطفل المصغي مثل باتي ماكورماك في ((دون كيشوت))، كما أنه كان راوي الحكاية. وقادراً على إشباع رغباته، والحيلولة دون وقوع الكارثة.



الفصل السادس عشر

بروسبيرو

تحاشى ويلز في مطلع حياته أداء دور هملت، وفي أواخرها تحاشى أيضاً أداء دور بروسبيرو. قال: إنه أحبَّ ((العاصفة)) أكثر من أي مسرحية من مسرحيات شكسبير - وما يسوّغ ذلك هو أن المسرحية كان يمكن أن تكون آخر حلقة من سيرته الذاتية: فهي عن سلطة الوهم المطلقة رغم أن مشعوذها يُلقي طوعاً عصاه التي يثير بها الأرواح. ولكن ويلز ليخرجها، ولم يمثّل فيها قط. كان الإغفال مستغرباً بحيث عسر عليه أن يصدقه أحياناً، فملأ الفراغ بالإخراجات الخيالية. وفي مقابلة الإعلان عن مسرحية ((ماكبث)) التي قدّمها في هارلم، رغم أنه قد أخرج ((العاصفة)) في لندن. وخلال السبعينات، تذكر إعداد نسخة من المسرحية مع تصميمات للرسام السريالي بافل تشيلتشيف، وما عملا عليه مدة قصيرة في ١٩٣٧ كان مسرحية ((الملك لير)) في واقع الأمر. وذات مرة عرض عليه جيلجود بلا لباقة دور كاليبان الفظ. رفض ويلز، وآثر التفكير في بروسبيرو كان واحداً منهم بالتأكيد، وقد أثنى على رفضه الإلحاد المتكبر للنهضة، وإغراقه كتاب تعاويذه، وتخليّه عن السحر الأسود.

ومع أن ويلز قد أهمل مسرحية ((العاصفة))، فقد انسلّ إليها بطرق ملتوية. كانت ((القصة الخالدة)) في ١٩٦٨، وF for Fake في ١٩٧٣ تأملات في مسرحية شكسبير هذه، وفي الفيلمين كليهما مثّل دور الراغب في أن يكون بروسبيرو. ففي حكاية دينيسن هو السيد (كلي)، التاجر الكاره للبشر الذي تشبه قريته المسوَّرة في عزلتها جزيرةَ بروسبيرو. وبغية ترجمة القصة الخالدة من

الخيال إلى الواقع، جمع بين بحار وامرأة. وهذان المأجوران يقومان مقام ميراندا وفرديناد ـ يفرّق بينهما بروسبيرو، ولكن السيد(كلي) يرشدهما لكي يمارسا لحب. و دوافعه ليست نبيلة على كل حال. إن بروسبيرو يعترف عند إلقاء عصاه بأنه لا يستطيع التحكم في البشر، وانعدام تأثيره يضمن نجاته. إنه يرى الحياةَ مسرحيةً، والمسرحيةَ تشكُلٌ أشباحٍ قصيرة الأجل. يفتقر السيد كلي إلى هذا الوعي الذاتي المطهّر. والمرأة في ((القصة الخالدة)) تنتقد مفهومه للدراما. تقول: من المفترض أن يكون الممثلون مجرد متظاهرين بالحب أو الموت، ولكن ويلز يُشْبِه ((نيرون، إمبراطور روما الذي جعل الأسود تأكل الناس للتمتع بالمنظر)). ورغم ذلك فإن النتيجة تجربة قاتلة، لأنه ارتكب جريمة فاوست بتصرفه كإله.

وفي F for Fake، يزداد التماهي بين ويلز وبروسبيرو دقةً لأنه يؤدي دور نفسه. يعرض نفسه وهو في رداء النبلاء كتاجرِ أوهامٍ مثل المزيّف إلمر دي هوري. وهنا تنشأ شكوك مرة أخرى في صفقة فاوستية. فالفيلم يتضمن اقتباساً من صحيفة فرنسية صرحت بأن إلمر قد باع روحه للشيطان مقابل براعة فنية مراوغة مكنّته من تقليد ماتيس و بيكاسو. ويشبّهه ويلز بعازف الكمان الرومانسي باجا نيني الذي أُشيع أن براعته هي نتيجة استحواذ شيطاني. ومن الهوامش، يلاحظ متحسراً أن شخصاً آخر قد أجرى تحسينات على تمثيله شخصية بروسبيرو.

إن بطل الفيلم الآخر هو شيفورد إرفنغ، كانت سيرة إلمر، وهو نفسه مزوّر بارع المراوغة. فبعد كشف خدَع إلمر في سيرته المنشورة في ١٩٦٩، تفوّق إرفنغ عليه في تزوير سيرة هاوارد هيوز. وبما أنه ادعى أنه قد قابل الرجل المنعزل مئات المرات في سيارات واقفة وغرف فنادق، فإن إرفنغ قدّم نفسه باعتباره طيف هيوز المعيّن. لقد خدع الناشر ماكجرو ـ هيل، ومجلة Life، ولما شجب هيوز جريمة الغش، أُدخل إرفنغ إلى السجن حيث قضى إلمر مدةً أيضاً. ولم يسع ويلز إلا استحسان هذه الوقاحة. وفي F for Fake أدعى أن إرفنغ قد كان ((ساحراً أفضل مني)). ومن المؤكد أنه لم يصدّق ذلك، بما أن المونتاج المدان للمعلومات في

الفيلم يُظهر سحرَه التقني. ولكن التعليق هو ضرب من التأمين الفطن. إن ويلز الذي كان يخطط دائماً للتخفيف من در التراجيديا المحتوم، طاب له أن ينجو بروسبيرو من العقاب الذي عوقب به زميله المشعوذ فاوست.

نُشرت ((القصة الخالدة)) للكاتبة دنيسن أول ما نشرت في ١٩٥٨ في مجلد عنوانه ((حكاية القدر)) الذي ترد فيه بعد قصة ((العواصف)) التي تصف إخراجاً متخيلاً لمسرحية شكسبير قام به هير سورنسن الممسوس الذي يعطي نفسه دور بروسبيرو. يجد نفسه يتحوّل إلى متوهّم متسلّط، ويكتشف أن المسرحية تنقلب إلى واقع. وحكاية القدر الأخرى في مجموعة دينيسن - حكاية أخرى عن سلطة القصص القاهرة التي ترسم مجرى حياتنا سلفاً - تجعل التعليق يشمل ((العاصفة)). والسيد كلي هو بورسبيرو عمليٌّ مفتقرٌ إلى الخيال، وبما أنه غير قادر عن معرفة الفرق بين الفن والحياة، فهو يرغب في أن ((يفعل شيئاً لا يمكن أن يفعله أحد)). يصرّ على أن القصة التي رواها كثير من البحارة يجب أن تتحقق، ويُمثّلها مقابل أجْرٍ فرديناد وميراندا، ((دمياه الوثّابتان))، (واللذان يُعجب ويلز بما يتصفان به من شباب وحيوية وهو يتجسس عليهما من خلال الجماع). يعتمد السيد كلي على إيريال الفاسد الحقود، كاتبه ليفنسكي الذي يجنّد المرأة. ولا يلبث أن يضل التمثيلُ السبيلَ. هذه حكاية عن حماقة جعل الحياة تحاكي الفن، وهي بذلك كانت لوماً موجهاً إلى ويلز الذي عاش على الدوام حياته الخاصة كأنها امتداد للأدوار التي أدّاها على خشبة المسرح أو في السينما - فاوستوس، أو كورتز، أو كين، أو فولستاف. إن ليفنسكي راضٍ بالمكانة الوضعية، مع أن يفتقر إلى الحب الضنين الذي يشعر به إيريال نحو بروسبيرو. يريد إيريال أن يسترجع حريته، ولكن لنفنسكي يفزع من البطالة، ومع ذلك فهو يسهّل التجربة التي يعرف أنها سوف تقتل السيد كلي، وتفقده موقعه.

إن فرجيني، المرأة التي يغريها بالخطيئة، هي ميراندا وليست ميراندا في آن معاً. واسمها يضعها في قصة أخرى: تشير إشارة متهكمة هي والبحار بول إلى

بطلَيْ رواية برناندان دو سانت بيير الرومانسية ((بول وفرجيني)) التي تدور حول شابين يفرّان من المجتمع إلى عدْن نقيّة. إن عروسيْ دينيسن لايجدان مثل هذا ((العالم الجديد الشجاع)). وعند الفجر يسأل البحارُ الفتّى فرجيني عند الفجر عن سنّها، وتتظاهر أنها في السابعة عشرة. فيقول بول: إنهما متساويان في السن إذاً. إنها غلطة المفتون، فهي ـ كما مثّلت جين مورو دورها في الفيلم ـ في منتصف العمر، محمّرة الشفتين، منتفخة الوجه، ومحنكة مثل دول تيرشيت تقريباً. وفرجيني ليست ابنة السيد كلي. بل ابنة شريك عمله الذي خانه، وأفلسه، وأخرجه من منزله، ثم دفعه إلى الانتحار. وهي توافق على أخذ دور في القصة لأنها تنوي الانتقام مثل ليفنسكي.

إن البحار على الأقل، والذي يؤدي دروه نورمان إشلي، ينسجم انسجاماً تاماً وساذجاً مع دور فرديناد (ولكن القصص تتداخل، لذلك فهو اسماعيل أيضاً، بطل ملفيل، بما أنه الناجي الوحيد من حطام السفينة الغارقة). يخبر فرجبيني أن أباه قد غرق قبل أن يولد، ويتساءل عما شعر به عندما ابتلعه البحر. وهذا قد يكون إشارة إلى أغنية إيريال التي تدق في مسرحية شكسبير الجرس لوالد فرديناند، وتصف تحوّله إلى لآلئ ومرجان. وفي ((القصة الخالدة)) ينتقل قدر الجثة الغارقة إلى السيد كلي. لقد جمع كومة ذهبه الصلب القاسي ((دليلاً على عدم تلاشيه))، و يوضح أنه هاجم والد فرجيني لأنه خاف أن ((تفكك عظامي)) أفكار ضعيفة مفرطة العاطفة مثل الحب، والصداقة، والإخلاص. يلفظ ويلز هذه العبارة و هو مرتجف ومنقبض الصدر. إن رنين صوته من فراغ في داخله. هل الإنسان مجرد نفق للريح وذو جسد من الطين ينتظر أن يمتزج بالتراب، وعظام هشة تتهيأ للتكسر (مثل عظام ساقيْ ويلز المُثْقلة في أعوامه الأخيرة)؟ تصف مذكرات الدبلوماسي في ((السيد أركادين)) ملكَ المال بأنه ((ظاهرة من ظواهر عصر الانحلال)). والسيد كلي يعاني جسداً ذلك التفسخ. هذا الرجل العديم الحركة الذي يظن أنه كومة من السبائك التي لا يُقدَر عليها، يكتشف ـ مثل

كوينلان المنقلب في النهر - أنه مجرد إنتاج لا طائل فيه. ويتبين أن السيد كلي أكثر تراجيدية من بروسبيرو. وفي نهاية ((العاصفة)) يستسلم الساحر للفشل، ويستعد في لهفة لإنقاذ روحه. تنجح تجربة السيد كلي، لذلك يجب معاقبته عليها، ويعثر عليه ليفنسكي ميتاً في صباح اليوم التالي. وفي القصة يجلس بلا حراك على كنبة في غرفة الطعام. أما في الفيلم، فالكرسي يُنقل إلى الشرفة حيث يراقب ويلز الخاتمة - وداع بول، ولا مبالاة فرجيني الباردة، ونيل ليفنسكي للحرية - بعينين محدقتين غير مبصرتين، و وجه تحجرت عليه ملامح الهلع الأخير. تدعو دينيسن السيد كلي ((رجل العصر الحجري القديم))، ويُظهره ويلز وهو يتحجر.

إن القصص التي على شاكلة قصص دينيسن خالدة لأنها يعاد ابتكارها وروايتها على الدوام. وهذا يصح على حكاية البحار، وعلى قصة المنافسة بين السيد كلي و والد فرجيني. تقول دينيسن: ((لقد اتخذت هذه القصة مع الزمن طابع الأسطورة))، مثلما يكتسب كين مكانة أسطورية ونحن نراقب الناس ونصغي إليهم وهم يتحدثون عنه. يسترق ويلز السمع إلى عملية صنع الأسطورة عندما يجمع عدداً من التجار يخوضون في الحديث عن السيد كلي وهو يمر سائقاً عربته، كما يتبادل المواطنون الإشاعات في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). أحد هذه الأصوات لهجته لهجة أحياء لندن الفقيرة: إنه صوت وارن ميتشل الذي استأجره ويلز بغية تسجيل دور ليفنسكي الذي أدى دوره روجر كوجيو. يبدو التنافر ملائماً بعض الشيء، لأن القصص التي من هذا النوع تُروى في أنحاء العالم كافةً. ويضيف ويلز إلى الذخيرة العالمية للأشكال المختلفة شكلاً آخر باختيار موسيقا بالموسيقا الكلاسيكية مصاحبة للسرد: مقطوعتا Gnossiennes و Gymnopèdies اللتان يعزفهما على البيانو إريك ساتي، وهما استحضار بطيء ومهيب للحفلات الإغريقية المتكررة، مع تحول أشخاص إلى تماثيل ونحن نصغي. كانت مهرجانات إسبارطة الرياضية تدعى gymnopaidiai لأن شباباً عراة كانوا يشاركون فيها. والموسيقا توحي إيحاء ضعيفاً - بسبب قدمها- بالبراءة، وفقدان الفردوس.

إن القصص لا تسقط في الفناء إلا عندما تتحدد في نسخة وحيدة مكرسة، وهي ما يحاول السيد كلي أن يفرضه. وإذا مُثّلت قصة، فإن الممثلين يمكنهم أن يعدّلوها حتى تناسبهم، كما تفعل فرجيني. وتدوينها يعني إعطاءها معنى واحداً و محدداً. والكتب تواري القصص أكثر مما تتيح لها أن تنمو، وتعيد إنتاج نفسها، وتُجمع ثانية: يسلّي ليفنسكي السيدَ كلي خلال ليالي سهاده بقراءة الفواتير والعقود والتقديرات القديمة مجهداً نفسه في البحث في صفقات العمل المتقادمة غير القابلة للتصحيح. وتنجو دينيسن من هذا الطريق المسدود بتشجيع قصصها على التكاثر في السرد. وهكذا تمتد ((القصة الخالدة)) حتى تشمل ((العاصفة)) و ((بول وفرجيني)) وحتى ((موبي ديك)). وادعى ويلز الحرية ذاتها حين روى القصة ثانية. لقد احتدم النص، ونقل معظم الحوار منها، ولكنه شعر بأنه مخوّل بأن يعدلها حتى تغدو قصة عنه. وفي مقابلة ١٩٨٢ مع بيل كروهن، زعم أنه عندما كان مبحراً بلا هدف في زورق بضائع، روى له بحار القصة الخالدة. بدأت إضافته بتغيير الموقع. إن بيئة دينيسن هي مدينة كانتون الأمريكية، وقد نقلها ويلز إلى المستعمرة البرتغالية، جزيرة ماكاو و الصينية (ولكنه اعتمد كالعادة على تلصيق أماكن متباعدة جامعاً منزل في Rueil خارج باريس مع بعض الساحات المتربة في قرية Pedrazza الإسبانية الساحلية). وهذا هو أحد الأماكن التي ادعى أنه زارها مع والده خلال رحلاته المتخيلة التي فقد فيها براءته مثل البحار. وسواء أزار ويلز ذلك المكان أم لا، فإن الشخصية قد زارته. إن أوهارا التواق إلى الماضي في ((سيدة من شنغهاي)) يدعو المستعمرة البرتغالية شرّ الأماكن على الأرض.

الموظف هو الراوي في قصة دينيسن. وهو منشد للشعر يقضي لياليه يجهر بالقراءة، وقصة حياته هي سلسلة من التجسدات، وهو يشق طريقه، كيهودي جوال، من بولندا إلى الصين. وليفنسكي عند دينيسن هو إياغو الذي يدمرّ نفسه، ويحتقر ((متاع الدنيا))، ولكنه يُرضي جشعَ السيد كلي الخسيس

لأن ذلك يضمن له العمل. تنتهي القصة عندما يلتقط الصدفة التي تركها البحار لفرجيني، ثم يرفعها إلى أذنه ويصغي إلى جيشان المحيط المعبأ فيها. يشعر بأنه ((قد سمعها، كما سمع القصة، منذ وقت طويل طويل. ولكن أين؟)) وفي الفيلم أدى ولز دور الراوي، إضافة إلى البطل، غير أنه بقي مزدوج التفكير في علاقة القصة به. ولما قابله جيفن ميلار على محطة BBC، وافق على أن السيد كلي هو ((مخرج من نوع ما))، على أنه أضاف أنه ((يُظهر أن عمل المخرج عديم الجدوى تماماً)). ومع ذلك، عندما سأله بوغدانوفيتش إن كان ما أثار اهتمامه في القصة هو ((فكرة المخرج الذي يجعل الأشياء تحدث))، أجاب بصوت أجش: ((لا)). حاول بوغدانوفيتش أن يقنعه بأن ((المخرج يفعل أساساً ما يحاول أن يفعله شارلي كلي في السينما)). فرد ويلز في حدّة: ((الاسم هو شارلز)). ((ولا شك في أن أحداً لم يدْعُه شارلي في حياته)). كان ساخطاً وكأنما هو الذي خوطب مخاطبة غير مهذبة. والحقيقة هي أن ويلز هو الذي يعطيه اسمه الأول بعد استيلائه على القصة، بما أنه يُدعى السيد كلي ليس غير في قصة دينيسن. يُذكَر شارلي، ولكن هذا هو المحاسب الشاب الذي يستبقي فرجيني خليلة له، ويبعث ليفنسكي إليها مع مجموعة مختارة من الشالات. إن غلطة ويلز الصغيرة تنطوي على كشفها الخاص، إذاً أن اسم" كين" كان "شارلز"، إذاً سوزان تدعوه عادة شارلي.

عدّل ويلز الخاتمة تعديلاً حاسماً، إذ أطال دور السيد كلي حتى إلى ما بعد الموت. إن ليفنسكي ينتظر في القصة خارج غرفة النوم، ويترك البحّارُ صدفةَ فرجيني في رعايته. ويعلّق ويلز نشاط ليفنسكي حتى يتمكن البحار والسيد كلي الذي كان قد مات من إجراء الصفقة. يخبره البحار عن الصدفة، ويجعله يَعِد بأن يسلّمه إياه، فيوافق السيد كلي في صمت وقد خشّب الموت وجهه. يضع البحار الصدفة في حضنه قبل أن يغادر. وتُشاهد بعد ذلك وهي تهتزّ على أرض الغرفة إلى جانب الكرسي.وبما أن السيد كلي لم يعد قادراً على الاحتفاظ بالأشياء، فلابد أن تكون الصدفة قد وضعت في رفق على الأرض، لأنها لم

تتكسر. وحين نراها، نرى أن جمالها و وفتنتها الرمزية غائبان بالضرورة عن تلميح دينيسن إلى ((صدفة كبيرة لامعة وردية اللون)). إن ويلز يحولّها إلى حيوان رخويّ، وحين يحملها البحار تقع أشعة الشمس على جدارها الشفاف الرقيق، وتجعل جوفها يتوهج كأنها تحتوي ضوءاً إضافة إلى الأغنية التي يقول بول: إنه يسمعها فيها. إنها ((معجزة رائعة التصميم)) مثل قبة قبلاي خان. وتخصّ الفنان الذي تخيّلها لذلك يكافئ ويلز نفسه بها، ويتسلمها بعد الموت. وكما في قصة دينيسن، فَإن الموظفَ يلتقطها أخيراً، ويصغي إليها. وفي هذه اللحظة، تبيضّ الشاشة، ويبدو زبد الأمواج المتكسرة وهو يغمر الشخصيات. و هاهي ذي أكثر لحظات ويلز غنائية، وهي تستعيد العاصفة الثلجية داخل كرة كين،أو النزهة في الثلج في ((عائلة أمبرسون العظيمة)). إن الأغنية داخل الصدفة غير مسموعة ولكنها مرئية.

يقول السيد كلي: ((أريد أن أراها كلها رأي العين))، وهو يدفع ثمن إنهاء القصة، مثله مثل عطيل الذي يطلب ((دليلاً ملموساً)) على خيانة ديدمونا. وما نراه من خلال عينيه الميتتين وهو ساهر على الشرفة هو استعراض يسترجع أفلام ويلز السابقة. إن الدرج نسخة مصغرة من درج منزل عائلة أمبرسون، ومنبسطاته مرتبة على نحو يتيح للموظف والبحار أن يجريا حديثاً عمودياً يقدّم مثل الجدال بين جورج وفاني. وحين يلتقي السيد كلي بالبحار في الميناء، من المستحيل ألا نتذكر بانيستر و هو يجند أوهارا في مكتب الشحن في ((سيدة من شنغهاي)). والسيد كلي يحسد البحار على ((عُصاراته)) مثلما يفكر بانيستر في حيوية بحّاره الشاب، ويدفعه إلى إقامة علاقة مع إلزا. لقد ترك والد فرجيني المرايا في المنزل الذي أخذه السيد كلي منه، وذلك لكي يواجه المجرم على الدوام صورة الجلاد على الدوام. يقول ويلز في التعليق: إن السيد كلي يتعشى وحده مواجهاً صورته في المرآة عابس الوجه. وهذه المرايا المتهمة تتكسر في ((سيدة من شنغهاي)) و ((المحاكمة)). المرايا السليمة هنا تجعل المنزل مِطْهراً تعذِّبُ المقيم فيه تذكاراتُ ماضيه.

لقد أعاد ويلز رواية قصص حياته ليرى إن كان يستطيع تحاشي حتميتها. إن ((الأصداء))، وهي القصة الثانية من قصص دينيسن عن بلجرينا، والتي بدأ ويلز أفلمتها في أواخر حياته، تصف تكراراً سعيداً مُحرّراً. تكتشف مغنية الأوبرا التي فقدت صوتها غلاماً في الكورس تعتقد أن ذلك الصوت قد تجسّد من جديد. ولكن القصة لا تسير مرة أخرى وفق الخطة. وبلجرينا ـ مثلها مثل بروسبيرو، أو كين الذي يرغم سوزان على أن تكون مغنية أوبرا، أو السيد كلي الذي يتلاعب بكل من بول و فرجيني كأنهما دميتان ـ تتلاعب بالحياة، مرغمة إياها على محاكاة الفن. يتمرد إمانويل، ويدعو بلجرينا ساحرةً ومصاصة دماء، ويقول: إنها تريد أن تبيعه للشيطان بغية الإثراء. إن فيلم ((الحالمون)) لم ينجز قط، فالحلم يتبخر في ضوء النهار القاسي ـ مثل المسرحية التنكرية التي يختصرها بروسبيرو.

ينهمك ويلز أولاً في ((القصة الخالدة))، ثم يدين خداع بروسبيرو الذي يستخدم السحر لاكتساب قوة خارقة. والسيد كلي الذي تعجبه الخطة يدخل إلى ما تسميه دينيسن ((سماء قوته الكلية)). وفي F for Fake يبدو بروسبيرو أقل تهديداً. صحيح أن ويلز يثير عاصفة مشاكسة مستخدماً شريطاً قديماً عن عاصفة استوائية ليوضح غضب بيكاسو عند تعرض لوحاته المزوّرة للبيع، ولكن بروسبيرو الذي يؤدي ويلز دوره هنا يشْبه من ناحية أخرى الشخصيةَ في نهاية المسرحية ـ إنه مشعوذ معترف يأمل في أن ينيله إخفاقُ أعماله السحرية غفراناً أو رحمةً على الأقل.

يبدأ بخداع الأولاد في محطة باريسية، جاعلاً عمْلة معدنية تختفي ثم تظهر ثانية في مكان آخر. يسأل الأولاد إن كانوا يعرفون روبرت ـ هودان الذي تلقّى منه ميليه دروساً في خلق الانطباعات الخادعة. يرتبك الأولاد، ومع ذلك يقتبس ويلز من أقوال روبرت ـ هودان: قال: إن الساحر مجرد ممثل. وإذا كانت أعاجيب بروسبيرو ـ العاصفة ذاتها، واختفاء المائدة، واختصار المسرحية التنكرية

مع آلهات الهواء - مجرد تسليات، فلا ضرر أخلاقياً فيها. لقد خدع الزبائن بالطبع. ولكن هذا هو ما ندفع المال من أجله. يقول ويلز في F for Fake : ((إننا نخدع الناس. نحن دائماً معكم)). وعند نهاية أعماله أيام الحرب في خيمة جادة كاهوينجا، شكر الجنود على سذاجتهم الرائقة المزاج: ((نحن نثق أنكم تحبون أن تُخدعوا، ونأمل أن نكون قد خدعناكم)). ويقرّ في F for Fake بأن القصص تروي أكاذيب عادة، ولكنه يَعِدُ بأن ((كل ما ستسمعونه منا في الساعة التالية صحيح تماماً، ومرتكز على وقائع موثوقة)). وهو يعرف أننا لن نراجع ساعاتنا، لذلك ما إن تنتهي الساعة حتى يصبح الفيلم - الذي يستطرد حينئذ في رواية عن قصة عن بيكاسو وكودار - خيالياً على نحو سافر.

إن بروسبيرو المتزلّف هذا عنده مرافق يستطيع ويلز من خلاله أن يكتشف الجانب المراوغ الشرير من جوانب الشخصية. ومرافقه هو إلمر دي هوري - وهو عفريت نشيط، مخنث، مهزول، مثقل بالحليّ. ومثلما يبعث بروسبيرو مرافقه إيريال للقيام بالأعمال القذرة نيابة عنه، فإن إلمر يتيح له ويلز أن يكشف عن هويّة خفيّة لم تزعجه فقط، بل أفزعته. إن أبطاله التراجيديين رجال عظام مثل كورتز وكين، ولكن يتبين أخيراً أنهم رجال جوف. وفي حالة إلمر يعاد تمثيل التراجيدايا كمهزلة صفيقة. يتباهي إلمر باحتياله وهو يتمشى في شوارع Ibiza، أو يوزّع القبلات في الحفلات، وهذه هي مزحته السمجة التي فعلها مع العالم السريع التصديق. وحين يظهر أول مرة في الفيلم، يذكر اثنين من الرجال العظام الذين شغلوا فكر ويلز طيلة حياته الفنية. يقول: ((نحن لا نتحدث عن نابليون أو يوليوس قيصر، نحن نتحدث عن إلمر!)) ومع أنه يبدو أنه يميّز لصوصيته التافهة من مآثر شخصيات بارزة، فإن التعليق هو تفاخر في واقع الأمر. وحين يعقّب ويلز على ذلك يدعو إلمر ((إمبراطور الخِداع)). فهو مثل نابليون ثوري ماكر يزعزع المجتمع بتدمير تراتب قيمه والاعتراض على تعريفه للمساواة. ومثل قيصر، يطيل التفكير في حفلة تتويجه، ويتكلف الابتسام لنجاحه في إقناع بعض المتاحف

بأن لوحاته الزائفة أصلية، وهذا - كما يقول في الختام - ما يجب أن يجعله فناناً عظيماً. ومهما تأسف ويلز على نشاطات إلمر، فإنه لم يستطع أن يفكّ ارتباطه به. يزعم إلمر المتباهي بالفصاحة في موضع آخر أنه ليس ماتيس نفسه بل شبيهه. ربما كان بيير مينارد الذي ينسخ ((دون كيشوت))، ويجري تحسينات على نص سرفانتس، ولكن ربما كان أيضاً ويلز الذي يعيد رواية قصص شكسبير، أو سرفانتس، أو كونراد، ويعيد خلقها مقتبساً ما يشاء من المبدع الأصلي.

بعد أن يقدم إلمر نفسه، يعود ويلز إلى السيرة الذاتية، مع بعض المقتطفات من فيلم من أفلام الخيال العلمي المنخفضة الميزانية في الخمسينات تحلّق فيه طائرة فوق واشنطن، وتدمر معالمها الكرتونية. إنه يسترجع الزيف في بث ((حرب العوالم)). ولكن لماذا كان ينبغي أن يستحضر تزييفُ إلمر لسيناريو يوم القيامة هذا؟ ولأن المزّيف عدمي يقوّض مفاهيم الفرادة أو الهوية التي يرتكز عليها سوق الفن، والفلسفة الإنسانية، فإن لعمله تأثير بنادق الأشعة التي تدمر واشنطن. إنه يتطلع إلى عالم الصور الزائفة، والمحاكاة المتكررة، حيث يتم تصنيع الناس وما يُعتبر فناً، واستنساخهم بلا حدود مثل نسخ صورة أو فيلم. يواصل إرفنغ وصفَ تجربةٍ تثبيت هذه الفكرة. أخذ بعض لوحات إلمر الزائفة إلى معارض ومتاحف للتثمين، وأثبت أصالتها في كل الحالات. يقول: ((فقدت الثقة بعد ذلك))، ويتوقف قبل أن يكمل الجملة ((في فكرة الخبرة)). إن فقدان الثقة هو بالفعل موضع نقاش في F for Fake، ولهذا فالفيلم ينتهي - قبل انتهاء الوقت المحدد لإحقاق الحق - عندما يقف ويلز متأملاً كاتدرائية شارتز. ورغم هذا الحج الذي يقوم به ويلز أملاً في الغفران، فإن تقنيته الفنية كانت مرتكزة على المكر والخداع. أخبر باكستر أن ((مايميّز الفيلم هو أنك تستطيع أن تفرّ بأكثر مما يحسب الناس. الثقة هي كل ما يهم)). الثقة أم خدعة الثقة؟ لقد أفزع ويلز وصولُ جيلجود إلى إسبانيا من أجل ((أجراس منتصف الليل)). قال لباكستر: ((لا أحب أن يعتقد أنني مجرد محتال)). وفي ((دون كيشوت))، يتذمر الفارس

من كاميرا تصوره في الشارع. ويوضح له سانشو أن التصوير الفوتوغرافي هو سحر أبيض بريء، ولكن كيشوت لا يهدأ. يرى فيها تخريباً للحملة التي يقول بها: يصرح بأن هذه الآلة تحوّل الحقيقة إلى باطل، والباطل إلى حقيقة.

ومع أن ويلز قد أطرى بعد ذلك القصص كأوعية للتجربة الإنسانية، ومخازن حكمة، فقد أسعده في ((عائلة أمبرسون العظيمة)) أن يساوي بين رواية القصص والتزييف. وجورج التي يتلقى نقداً لاذعاً بعد شجاره مع أحد جيرانه، يشتم والد الصبي قائلاً: ((إنه كذّاب متمرس!)) وعندما يُنَهى عن استخدام تلك العبارة، يحسن اختيار شتيمة مرادفة هي ((راوي قصص متمرس)) يلحظ فيلم F for Fake تماثلاً بين خدع مزّيفيه ومراوغات ويلز الخاصة. فالمونتاج، فن التحرير الذي مارسه ممارسة بالغة الذكاء، يعتمد على حركة اليد الأسرع من حركة العين. و هو يستدرجنا إلى تداعيات تكاد لا تُدرك، وقد ينعدم أي دليل معقول عليها، إلى رؤية شيء متكامل عندما لا يكون هناك إلا سلسلة متوالية من أجزاء سيئة الانسجام. وحتى الأزياء في أفلام ويلز كانت تُجمع على هذا الأساس. فالجموع في ((عطيل)) لبست دروعاً من علب السردين المطّرق، وفي ((أجراس منتصف الليل)) جمع للمعركة أشياء مهملة في مستودع: سروالاً من زرد، ورداء جندي من ((السيد))، فيلم أنطوني مان الذي عُرض على ويلز أداء دور فيه، وسترة زغباء بالا كمين مطرزة الحواشي من سرج حصان ستيفن بويد في فيلم ((سقوط الإمبراطورية الرومانية))، الذي صنعه مؤخراً في مدريد أنطوني مان أيضاً. إن ويلز يجرّم إلمر وإرفنغ بإتباع الأسلوب ذاته في إلصاق أجزاء من الفيلم بعضها ببعض. فعلى مدرج الصوت يناقش توقيعي المزيفيّن كليهما موضحاً تعليقه باستعراض لمحات من لغة جسديهما الصامتة المراوغة. يتحرك إلمر حركة متوترةً، وإرفنغ الذي يتسارع رفيف عينيه يعطي الكاميرا نظرة نادمة عندما يَذْكر ويلز المحتجب عن الشاشة أنه يُحاكم من أجل ٥٥مليون دولار. ومع أن الرجلين يظهران كأنهما تهمان معاً، فإنهما يصوّران منفصلَين، وغير متأثرين بأقوال ويلز

أبداً. لقد ضُمّت الصور و الكلمات ضماً فنياً لكي تبرز ذلك المظهر المضطرب للشعور بالذنب. ولأن ويلز يروي من وراء منضدته، مقعد سلطة التحرير والقضاء، فإن حكمه لا يُستأنف. وفي كلام موجّه إلى النظّارة، يكشف كم هي إجراءاته انتهازية وقاطعة. و حين ينقطع شريط و هو يُلفّ، يهزّ ويلز كتفيه وهو يراقب ما يحدث: يمكن وصله بكل سهولة مرة أخرى.

إن المفكر السوفييتي ليف كوليشوف الذي دافع عن أزنشتاين ضد ستالين علّم طلابه كيف يؤلفون قصصاً من قصاصات فيلم بالربط الدقيق بين الفعل ورد الفعل. ومكرُ كوليشوف هذا أعجب هيتشكوك، وأوضحه بقصة متزامنة من قصصه. خذ لقطة للممثل جيمز ستيوات وهو يبتسم، وأتبعها لقطةً مقربة لطفل، فإن ابتسامته ستبدو أبوية لطيفة. ضع فتاة في ثياب السباحة محل الطفل، فإن الابتسامة ستبدو فاسقة. وبالطبع إن الابتسامتين هما ابتسامة واحدة، نحن نختار العودة إلى وجه ستيورات بغية تغيير التعبير المرتسم عليه. إن أقساماً كاملة من F for Fake تعتمد على فكرة كوليشوف. يتلاعب ويلز بالدليل البصري و اللفظي على نحو ماكر ـ وربما غير مشروع ـ مثل المستجوبين في ((المحاكمة)) عندما يستدعونك بناء على بيّنة اعتباطية. يثرثر إلمر على مدرج الصوت ثرثرة تافهة عن انتقاله إلى الولايات المتحدة. يقول: إنه احتاج إلى تغير الجو، وأمل أن يلتقي أشخاصاً جدداً أكثر جاذبية تهتزّ يده على الشاشة، ثم يجمّدها ويلز عندما يدنو، مرتدياً بنطالاً أحمر ضيقاً من منزل معجب أمريكي شاب تطوّع ليكون حارسه الخاص. لم يُبرَم أي عقد لأن اليد والردفَين التي يبدو أن العقد منجذب إليها متباعدة، ولكن الصور المتراكبة، والطريقة التي التقُطت بها إشارةٌ عابرة كأنها مداعبة، تمثّل الحلم وتعزو إلى إلمر دافعاً. وبعد ذلك مباشرة يُسمع إرفنغ وهو يشرح لماذا شرع إلمر في رحلاته. كانت المخابرات الأمريكية من أربع ولايات ((تتعقب أثره))، كما يقول إرفنغ مشاركاً ويلز في التباس معاني كلماته. وبينما هو يتحدث يقفز قرد صغير مدلل حوله، خادشاً

نفسه، مستكشفاً أذنيه، أو مرتباً شعره. يضربه ويلز ضربات سريعة، ويجعل منه معلقاً: يقلّد هذا القرد المؤذي الوقح أفعال الإنسان، وبالتالي هو مُزيِّف فيسيولوجي. وفي موضع آخر يُسمع ويلز وهو يتحدث عن تواطؤ زوجة إرفنغ السويسرية إديث التي سمّت نفسها هيلجا ر.هيوز، وفتحت حساباً في مصرف سويسري دُفعت فيه أجور المذكَّرات الزائفة. هل هي العقل الموّجه للمشروع؟ يقحم ويلز هنا لقطة سريعة لساعة الوقوق: كناية عن سويسرا، ولأنها تشير إلى ((الرجل الثالث)) أيضاً، بديل ويلز السينمائي. ربما كان هاري لايم مخطئاً في السخرية في ساعة الوقوق. إنها آلة هازلة تعمل من تلقاء ذاتها، وتتظاهر بأنها حية، كما يفعل الفيلم الذي نشاهده.

أوضح كوليشوف أن ((قدرتنا على خلق... جغرافيا جديدة، و مكان جديد للفعل، عائدة إلى المونتاج)). وخلال فحص خدعة هيوز، يَظهر ويلز كأنه يقدم تقريراً من لاس فيجاس أو بيفرلي هيل، مع أن هذه المشاهير المقحمة قد صُوّرت في أورفييه بالقرب من باريس، وقورنت بالقسم الأمريكي من الفيلم الذي أسهم فيه مساعده في أمريكا، جاري جريفر (الذي يجري بعض التغيير في الفيلم عندما يظهر كمذيع يقدّمُ نشرة أخبار عن هيوز). وعلينا نحن أن نلحظ المفاصل، وأن نرتاب. وبعد أن اجتهد ويلز في إنشاء تماسك جغرافي في ((عطيل))، فرز مواقع الفيلم المتنافرة في برنامج وثائقي للتلفزيون الألماني عن الفيلم أُنجز في ١٩٧٩. لفت النظر إلى أن التلاحم غير مستقر بين درجٍ توسكاني، وسور قلعة مراكشية. و إياغو قد غادر كنيسة في جزيرة تورشيلو في خليج البندقية، وسار رأساً في ركة برتغالية على الشاطئ الأفريقي. و رودريجو يضرب كاسيو في مازاجان، في حين ردّ كاسيو الضربة عليه في أورفييتو البعيدة ألف ميل. إن البرنامج الوثائقي هو ممارسة في التدمير الذاتي المتهكم، مثل اختصار بروسبيرو لمسرحيته التنكرية. ومع ذلك، فإن كشف الساحر لعدم واقعية حيلته أو عدم صحتها ـ وفي نقض أكثر تهكماً أيضاً ـ قد لفت الانتباه إلى ذكائه كصانع بارع.

يتوقف ويلز و هو يطوف في معرض فني في F for Fake مرتدياً رداء الساحر، ثم يلقي بعض الأبيات من قصيدة للشاعر كيبلنج. و مع أنه لا يقول عنوانها، فإنها تحمل عنواناً ذا مغزى هو ((ألغاز المشغل)). و فيلم F for Fake يدور حول ألغاز مشغل ويلز الخاص الذي يجسّد مهارات كوليشوف التي علّمها للطلاب في مشغله في مدرسة الدولة السينمائية في العشرينات، إضافة إلى إنعام النظر في مشغليْ إلمر وإرفنغ الغامضين. إن قصيدة كيبلنج تغطي كل هذه الحالات، لأنها تَرجعُ إلى أقدم المشاغل الفنية كلها. يتناول آدم في عدن عصا، ويرسم على التراب شكلاً:

...الرسم بسيط الأول الذي رآه العالم

أفرح قلبه القوي،

إلى أن همس الشيطان من وراء الأوراق: ((هذا جميل، ولكن هل هو فن؟))

تلخص القصيدة تاريخ المساعي الجمالية اللاحقة، وتُدخل الشيطان مرة بعد أخرى للاستخفاف بالفنان، والسخرية. من غرور الإبداع الإنساني. وحين يقتبس ويلز السؤال، يؤدي دور محامي الشيطان، مدمّراً حالته الخاصة. و من بين الأبيات التي يختارها من كيبلنج بيت مثير يسترجع جسارة ويلز الشاب:

كلما ازداد الغش على شفتي الإنسان

أدرك أنه سيد الفن والحقيقة.

ومع ذلك فإن ويلز الذي تقدمت به السن لا يستطيع أن يكتب وخزاً أخيراً للشك. فالرجل المحتضر في القصيدة عليه أن يواجه الاستجواب الأخير للشيطان الساخر: ((أنت صنعت ذلك، ولكن هل كان فناً؟)) ويضيف ويلز إلى هذا السؤال سؤالاً فلسفياً مزعجاً آخر: سواء أكان فناً أم لا، هل قال الحقيقة؟ و هو لا يستطيع أن يجيب إلا باستعجال مفارقة. يقول وهو يتظاهر بأنه يرفع جدّ كودار الكفّن في الهواء: ((ما نتمناه، نحن الكذابين المحترفين، هو خدمة الحقيقة، وما أخشاه هو أن تكون هذه الكلمة الطنانة هي الفن)). ومن جديد يفسح له التهكم

في المجال للمناورة. هل هو راضٍ لمن تقويم حياته، أم ملّ من الادعاء - بما أن الشرشف لا يضمّ جسداً؟

يتكرر في F for Fake مشهدٌ يحرق فيه إلمر لوحاته الماتيسية الزائفة في الموقد. وهذا ليس فعلاً من أفعال الندم، بما أنه يستطيع أن يخربش كثيراً من اللوحات في صباح يوم واحد. ولكن لعل ويلز - الذي كثيراً ما يتذكر الحادثة - قد رأى معنى شخصياً فيها. لقد تخلّى عن كثير من أفلامه، أو ترك الآخرين يقطّعونها ويهملون ما تبقّى منها. وكما كان يعرف، فإن عملاً فنياً لا يستحق الآمال التي تُعقد عليه في البداية، فمهما كانت قيمته النسبية، فإنه سوف يُتلق ويُنسى في النهاية، كما يقول في شارتر. يسرّع إلمر العملية، ويبتسم و هو يؤجج النار. تتلاشى أحلام بروسبيرو في الهواء، وتتحول أحلام ويلز وإلمر إلى سخام.

يثير بروسبيرو عاصفة في أول مشاهد مسرحية شكسبير، وهي محتجب في حين يتعرض البحارة للريح والمطر. وفي المشهد الثاني، يظهر ويروي قصة عن العاصفة لمستمع واحد مسحور. نرى في البداية حدوث العاصفة، ثم نستمع إلى وصف لها. إن بروسبيرو يتناوب الدراما والقصة. يقدم عروضاً، ولكنه لا يدعها تتكلم، بل يحتفظ بحقه في التعليق والتحليل والاستقراء، ويواصل علمه هذا - كما في مناجاته عن شجب السحر في نهاية المسرحية - حتى بعد انتهاء العرض.

إن هذه الثنائية قد شارك فيها ويلز. فالمشاهد التي قدّمها على المسرح جزّأها إلى ما دعاه ماكليموار المنزعج من عدم تماسك ((عطيل)) ((نُتَفاً)). ومع ذلك فقد استخدم لقطات طويلة تتابع المشهد خلسة، وتحترم استمرارية القصة. وفي ((سيدة من شنغهاي)) أعدّ مسالك طولها ثلاثة أرباع الميل من أجل اللقطة التي تتابع عربة إلزا عبر الحديقة العامة. وفي وقت لاحق جعل الكاميرا تطبق على عائلة بانيستر وهم يتآمرون خارج قاعة المحكمة: تتحرك في بطء غير محسوس خلال محادثتهم، وتقترب بما يكفي لاستراق السمع إليهم. إن ويلز يحشرنا أحياناً في مسرح مغلق تتركز فيه وَحْدتا الزمان والمكان، وتُفرض بالقوة،

كما عندما يُدخل كاميراه في مصعد الفندق في ((لمسة الشر)). ولكن المنصات الدوّارة في ((خمسة ملوك)) و ((حول العالم)) ساعدته على اكتشاف اتساع القصة، وأظهر دوران الأرض الهادئ، مستعيداً الخسائر وأحزان النهاية. إن الدراما تثير الأحداث الهامة، في حين تعالج القصة الديمومة و الثبات. و ويلز في ((القصة الخالدة)) و F for Fake هو مثل بروسبير، ممثل في دراما، وراقٍ يراقب الأحداث من مسافة تمكنه من حسن التمييز، هو موضوع للقصة و راوي القصة المفترض أن يكون موضوعياً.

كان ويلز يفضل القصة على الدراما إذا أتيح له الاختيار، ولما قدّم في الإذاعة ((ربيكا)) للكاتب دافني دو موربير في ١٩٣٨، أصرّ على المذيع أن يعلن أن العمل الذي يرويه، ويؤدي فيه دور مكسيم ليس ((مسرحية بل قصة)). وأضاف أن الناس يحبون القصة، والإذاعةُ أفضلُ راوي للقصص)). وبعد ذلك بوقت طويل، قرر أن التلفزيون لا يناسب ميله إلى رواية القصص)). لم يكن تزعجه أن تكون المدة ثلاثين دقيقة أو ساعة: قال لأندريه بازان: ((أفضل القصص على الدراما والمسرحيات. لقد قرأت ((الروايات العظيمة)) بصعوبة بالغة. أفضل القصص)). وحين يظهر هو نفسه في ((شخص للحب)) الذي صُوّرت مشاهده في مسرح سانتا مونيكا المهجور، يصف المسرح بأنه ((معبد القصة)). وهذه عبارة مزدوجة الغرابة. فالدراما أميل إلى تقديم أحداث على خشبة المسرح منها إلى رواية القصص. والمسارح تؤثر التباهي عادة بأنها دنيوية على الطموح إلى القداسة. ولكن ويلز كان يرى أن القصص هي تفرعات الأسطورة أو بقاياها، لذلك فالمكان الذي تُروَى فيه يدّعي القداسة. يقول للأصدقاء الذين جمعهم هنري جاجلوم: ((احكوا لي قصتكم)).

وبعد أن بثّ ويلز ((دراكولا)) في ١٩٣٨، اختار خاتمة حاول فيها أن يوحد المجتمع بالقصة: ((سيداتي و سادتي، ما هي قصصكم المفضّلة؟ إذا كان هناك قصة تحبونها، وتودّون سماعها على الهواء، اكتبوا لي عنها من فضلكم)). وكان

يعني ما يقول عندما وصف نفسه في الإذاعة بأنه ((الخادم المطيع)) للجمهور، وشاعر جوال للاستئجار. لقد افترض أنه يمكن أن يتبادل الحديث هو والجمهور. ينخرط وهو يروي ((عائلة أمبرسون العظيمة)) في حوار على الشاشة مع المواطنين الذين يسترقون السمع إلى تعليقه. يتنبأ أحدهم بأن ويلبور وإيزابيلا سينجبان عدة أطفال ويفسدانهم كلهم، ويؤكد ويلز أن لهما ولداً واحداً فقط، وهذا يحرّض المتدخل على الرد أن جورج ((قد أُفسد تماماً)). وحين يأمل أهالي المدينة في أن تخلصه المدرسة من ذلك، يضيف الرواي أن المدرسة لم تفعل شيئاً. إن مدرج الصوت منصةٌ، سوقٌ كالذي تقوم فيه دكاكين ((القصاصين العرب)). يأمل هو ومواطنوه في أن يصلوا إلى توافق من خلال التشارك في التجارب ووجهات النظر، وتبادل الحكايات المثيرة. وفي آخر الفيلم فقط، وبعد أن يكسب ثقة الذين يخدمهم طائعاً، يمارس امتياز كاتب الرواية العليم بكل شيء، ويخبرنا عما يجري خلف وجوه الشخصيات، كما عندما يعلق على تأملات ميجور عند الاحتضار، أو على دعاء جورج. إن محادثات الراوي والممثل اللذين ينتمي كل منهما إلى عالم منعزل تستمر في ((دون كيشوت)). حين يُرسَل سانشو إلى دولسينا حاملاً رسالة حب، يقول ويلز الراوي: إن المؤلف كان يفضل أن يتغاضى عما حدث بعد ذلك، لأنه لن يُصدَّق بالتأكيد. يتقدم سانشو عندئذ ليطمئن سرفانتس، وويلز الناطق باسمه، أن الحقيقة سوف تعلو على الزيف كما يطفو الزيت على الماء. يقول ويلز غير الظاهر على الشاشة: ((شكراً لك، يا سانشو))، فيجيب سانشو: ((لا شكر على واجب)). يستأنف ويلز القصة قائلاً: ((هذا التاريخ سيظل يخبر...)) مدركاً تماماً أن التاريخ مجرد قصة، وأن رواياته الحقيقة مختلَقة بالفعل.

بعد مضي أسبوع على بث ((دراكولا))، وعد ويلز مستمعيه أنه ((سيروي لهم حكاية ستيفنسون المثيرة عن القراصنة والبحر)): يروي لا يُمسرِح. استغنى عن إيهام الخلقية في ((ربيكا)) وقال موضحاً أن ((الوهم الذي أريد خلقه هو

وهم القصة)). ومع أن البشر يكتشفون حريتهم وقدرتهم على الإبداع من خلال حركة المسرحية، فإن المسرحيات مؤقتة، زائلة، يتعذر التحكم فيها طالما أن فرار الممثلين بها أمر مرجح. أما القصة، سواء أكانت مكتوبة أم مسجلة على قرص أو شريط، فهي أثبت وأدوم ـ خالدة، كما صرّحت دينيسن. وفي مناقشة ((المواطن كين)) خلال مقابلة مع محطة BBC سنة ١٩٦٠، وافق ويلز على أنه كان حكاية عن المجتمع المولع بالتملك، ولكنه حاول أن يثبت أن الفكرة الجدلية لم تخطر له أولاً، ثم صمم الشخصية المناسبة لها. لعله كان يعبر عن تقديره للكاتبة دينيسن عندما أضاف قائلاً: ((إن واجب القاص هو حيال القصة دائماً)). كان ذلك تنقيحاً ذكياً للتسجيل، بما أن القصاصين في ((المواطن كين)) لا يشعرون بمثل هذا الواجب. إن أحداً من أصدقاء كين السابقين لم يفهمه، لذلك فإن القصص التي يروونها هي إما دفاع عن الذات، أو مذكرات شخصية غير ذات صلة مثل استغراق بيرنستشاين في حلمه بالفتاة المرتدية ملابس بيضاء على متن زورق سنة ١٨٩٦. والصحفي المحقق في قصة عن كين يبحث عن شخص مطلع عن الأسرار، ويرشو مُخْبرين، ولكنه لم يعلم في النهاية أكثر مما كان يعلم قبلاً. لقد قرّب ويلز من العصر باحترامه الشديد لما دعته دينيسين ((قاص جميع العصور)) الذي يحمل مع ((جعبة حكايات كبيرة)) تلّخص ((حضارتنا الغربية الكلاسيكة)).

وفي ((المواطن كين)) يحسب ليلاند خلال مقابلة في مشفى وزنَ جعبة الحكايات الكبيرة تلك. يقول: ((أنا أتذكر كل شيء)). إن الذكريات بالنسبة إليه لعنة، ولكنها التزام جليل أيضاً، وإلا كيف يمكن الاحتفاظ بالقصص التي قامت عليها الحضارة؟ وكما ارتأى ويلز، فإن هذا الواجب يعطي أحد الحوارات في ((عائلة أمبرسون العظيمة)) قوة خاصة، مع أن الكلمات قد اقتبست من رواية تاركنجتون. يحيّي جورج الغرباء في الحفلة الراقصة، ويقول لكل واحد عبارة مبتذلة التهذيب: ((تذكر أنك على ما يرام!)). و يواجه التحدي مرتين. مرة من يوجين ثم من أمه التي تقول له عندما يلتقي لوسي: ((أنت لا تتذكرها أيضاً...،

ولكنك سوف تتذكرها)). وهذا تعليق لاذع: إن سعادتنا هي استثمار مدّخر للمستقبل عندما لا يكون لدينا إلا ذكرى السعادة، مثل محتويات ألبوم الصور. وفي هذه الحالة، قد لا يكون هناك أي سعادة للتذكر. تسير لوسي عند نهاية الفيلم في الحديقة مع والدها، وتروي من جديد قصة الزعيم الهندي فندوناه الذي عاش حيث يقوم منزلهم، ثم أبعدته قبيلته. هي ذي طريقتها في تذكر جورج، على أنها لا تستدعي ذكراه إلا من أجل أن تموه من ذاكرتها. وحين يسألها يوجين عن القصة، تزعم أنها لا تذكر اسم فندوناه رغم أنها قد لفظته منذ ثوانٍ. يتمنى يوجين أن تتمكن ذات يوم من نسيان الاسم الآخر المسكوت عنه. إن ويلز يجعل مقدمته للفيلم تبدو كأنها هي أيضاً قد أُنقذت من النسيان، استُردت من الماضي مثل بقايا حلم بروسبيرو الواهية. يبدأ بالكلام عن عائلة أمبرسون في الظلام، على شاشة سوداء. يغمض عينيه، ولعله بذلك يستحضر هذا العالم المتلاشي الذي تتسلل أشباحه إلى الأجسام ثانية. وعندما تتغير الفصول، تراقب الكاميرا الناس في الشوارع وهم يتوهون في الشفافية. إن التقدم الاجتماعي ينطوي كالموت على الإزالة والطمس. وتذكّرُنا هو عناية بتاريخنا الجماعي عن طريق العناية بقبور أسلافنا.

إن ثقافتنا قائمة على القصص التي تحوّلها الرواية المتكررة إلى أساطير. في ١٩٤٦، اعتمد دافيد و.سلزنك على صوت ويلز الهائل ليُحدث ذلك التحول في فيلمه ((صراع تحت الشمس)). يقدم ويلز شخصيات الفيلم الأوبرالية المثيرة باللهجة الجنوبية في مقدمة تظهر غسقاً ملتهباً في صحراء مرسومة بالمعنى الحرفي للكلمة. مع صخرة منحوتة على هيئة رأس امرأة هندية حمراء. والأسطورة في هذه الحالة تجمع بين سخرية قصيدة شيلي ((أوزيمانديس)) وتقدير إنوباريوس لكليوبترا في مسرحية شكسبير: في أعماق تلال تكساس الموحشة التي صخدتها الشمس، ما برحت الصخرة القديمة المعّراة منتصبة... لا يستطيع الدهر أن يغيّر وجهها الجامد، ولا أن يحجب أسطورة العشاق الشباب

الأشداء الذين عثروا على الجنة والجحيم في ظلها)). لقد ألقى ويلز هذا الكلام الموزون المعمق، ولكنه كان من الحصافة بحيث لم يطلب ذكر مساهمته.

عندما يبدأ ((صراع تحت الشمس)). يغمغم قائلاً: ((هوذا ما تقوله الأسطورة)). والقصص الأسطورية تسبقنا وتدوم بعدنا، وهي مسرحية تعتمد على حضور الممثلين. كان ويلز ميالاً إلى إظهار كيف تنشأ المسرحيات من القصص، وكيف يمتصها التاريخ. لذلك أدخل قصة محكية إلى بداية ((عطيل)) مضيفاً تفاصيل إلى خِطْبة المغربي لديدمونا وفرارهما، تماماً مثلما أنشا رالف ريتشاردسون فيلم ((أجراس منتصف الليل)) باقتباسات من تاريخ هولنشيد. وويلز قد لاطف شكسبير نفسه حتى يعترف بأولوية القصة في المقدمة التي كتبها عندما سجل ((الليلة الثانية عشرة)) في ١٩٣٨. و هو يلوم شكسبير، كما يفعل الممثل ريتشارد بيريج، على وقف العمل في ((هملت)) لكتابة الكوميديا: ((ما القصة؟ أنا أعرف أنك قد سرقت القصة. وهو ما تفعله الآن، أيها النظّام)). وشكسبير الذي لم يبتكر أياً من قصصه بالفعل، يجيب غير مكترث: ((العالم ملآن قصصاً)). لِمَ ابتكار قصص جديدة حتى لو كان ممكناً زيادة الحبكات الست أو الثماني النموذجية الأصلية الإجبارية؟ القصص القديمة أفضل لأنها تروي مجرى حياتنا كلها. والتكرار يضفي عليها قداسة، ويمنحها مظهرٌ التقادم، ويؤكد صلتها والوثيقة بنا. إن فيلم الأشباح ((العودة إلى جليناسكول)) الذي أفلمته شركة ماكليموار في ١٩٥١ مع مقدمة يؤدي فيها ويلز دوراً ثانوياً، يُوصف بأنه ((حكاية رويت في دبلن))، و ويلز سعيد بأن يرويها مرة أخرى. يقتبس في F for Fake بيتاً من كيبلنج يؤكد خلود قصته عن آدم وحواء والشيطان: الحكاية قديمة قدم شجرة عدن ـ وجديدة جدةَ سِنّ يشقّ اللثة)).

وحين يقدّم ويلز الأداء المسجل لمسرحية ((الليلة الثانية عشرة))، يقدّمه كأنه يروي قصة ((العاصفة)): يقول: ((في سالف العصر والأوان، كان هناك عاصفة.)) إنه يعتبر القصة نِتاجاً ثانوياً للزمن مدعماً بذلك سحرها المنّوم:

((منذ زمان قديم قديم. هذا ما كان في سالف العصر والأوان)). إن زمن الدراما هو الحاضر دائماً، والحدث يجري ونحن نشاهده. لقد جعل ويلز المسرحية تتراجع إلى الماضي السحيق، لذلك فما ضاع منذ عهد بعيد يمكن أن يُسترجع في المستقبل - بفضل التكشف البطيء للحكاية الرومانسية. يفّصل تحطمُ سفينةٍ في ((الليلة الثانية عشرة)) بين فيولا وسيباستيان. وثمة تحطم سفينة آخر في ((العاصفة))، يتضح أخيراً أنه لم يحدث قط، يؤدي إلى جمع الشمل والتصالح. إن هذه الروايات المكرورة قد تكون ثقيلة الوطأة. لقد روى ويلز قصة كافكا مقدماً حين ألقى الأمثولة كافكا عن القانون في بداية ((المحاكمة)). وفي رواية كافكا، يسمع ك الأمثولة في النهاية، وهو ماضٍ إلى الإعدام، و يطرح أسئلة على الكاهن وهو يرويه، ويناقش تفسيراته. ولكن الكاهن يصرّ على أن ((الكلمة المكتوبة لا تتبدل، والآراء هي في الغالب تعبير عن اليأس)). وفي الفيلم يظهر محامي ويلز من داخل ظلال الكاتدرائية، ويعيد رواية القصة، مذعناً للسينما باستخدام ما يدعوه ((وسائل بصرية)): صُوُرَ آ.ألكسييف المثقّبة التي يسقطها فانوس العرض - يقاطعه بيركنز قائلاً: ((لقد سمعناها من قبل. لقد سمعناها)).

وبالطبع فإن ذلك يؤكد حقيقتها ليس غير. وفي ١٩٦١، شُغل ويلز بإعادة رواية قصة أخرى سمعناها جميعاً من قبل في فيلم نيكولاس ري عن المسيح ((ملك الملوك)). ألقى حكاية من الأناجيل من غير أن يَظهر أو يُذكر أيضاً وكأنه إله غائب. يؤكد في البداية سلطة الحكاية المقّدرة بالقول: ((مكتوب أن فيالق الرومان اندفعت إلى الشرق كالجراد في سنة ٦٣ق.م)). وهو يفترض مثل كاهن كافكا أن الكتابة قدر ثابت. ولكن مع أن القصة قد كُتبت منذ زمن بعيد، فإنها تُروى الآن. وحين يأمر الصوت، نرى الغزو جارياً: يؤدي الكتاب المقدس وظيفة سيناريو الفيلم. يعرّف ويلز الشخصيات الصامتة، ويزودّها بالدوافع. إنه يبعث الحياة فيها ويوجهها. وكأنه خالقها. يسكت صوت الترومبون المسجَّل، ويخلق بالهمس عالماً باستعمال مكبر الصوت. وعندما يسأل بيلاطس النبطي لِمَ لا يوجد تماثيل لقيصر في إقليمه الجديد، يجيبه قائد الجند أن ((اليهود لهم إله

واحد، وقانونهم يمنع وجود أي تمثال)). وصور المسيح تتعرض للتجديف، ولذلك يظهر الفيلم باستحياء وجه جيفري هنتز الذي يؤدي الدور، والكلمة المسجلة التي يلقيها ويلز مقدسة للغاية. ومن الناحية البصرية تقتصر رؤيتنا على ما يحدث في الوقت الحاضر، ولكن الكلمات يمكن أن تتنبأ بالمستقبل. وعلى ويلز الراوي أن يكون على مستوى معرفة المستقبل المقدر التي يتشاطرها مع المسيح. وحين يُغضب وعظه الكتبة والفريسيين، يقول: إنهم ((قد عدّوا أيامه، وعرفوا مجموعها، ويسوع قد جاء ليقضي وقتاً مع أمه))

إن هذا النظر في العواقب يتميز به رواة ويلز الذين يضيفون إلى القصة مزاج استبطان ما بعد الموت. علق سارتر على ((النسق الفكري)) الذي يُخضع ((نسق الأحداث لنسق الأسباب: الموت هو كل شيء)) وهذه القصة متعارضة مع فورية الصحافة التي هي موضوع الفيلم، وتدلّ على شكله. يتدافع المراسلون لكي يجمعوا أجزاء قصة مثل قصة ك نعرفها سلفاً. إنهم في البداية، ولا يبتعدون عنها أبداً، ونحن الذين شاهدنا موت كين نلتفت إليهم من موقع النهاية المواتي. إن جنازة عطيل تستهل الفيلم: لقد مات قبل أن تبدأ حياته الدرامية. وشخصيات ويلز تعيش على افتراض مؤداه أنهم قد ماتوا، أو أنهم سيموتون قريباً. إن بانيستر في ((سيدة من شنغهاي)) يسأل إلز إن كان يسرّها توقيع أوهارا على الرحلة البحرية. وهي مسرورة، ويقول: لا بد أنه عدل عن رأيه فيها. ثم إن أوهارا يقدّم ملاحظة غريبة: ((لقد أخبرت زوجتك، يا سيد بانيستر، أنني لا أعزم على شيء حتى ينتهي وأنتهي منه)). هل انتهى هو نفسه وانتُهى منه؟ هل مات وهو يحاول أن ينسى القصة التي يعيد روايتها وهو مبحر عبر عالم النسيان: إن عاصفة بروسبيرو هي تكرار للعاصفة التي حطّمت سفينته منذ جيل، مثلما تُلخَّص وتُختَصر حياته كلها في يوم واحد ينقضي خلال ((العاصفة)). ولأن موضوع القصص هو الفناء، فهي جميعها فانية. وكما قال فولتر بنيامين، فإن ((الموت هو جزاء كل ما يرويه القاص. لقد استعار سلطته من الموت)).

وربما لأن بدايات ويلز كانت مبكرة النضج، توقع نهاية قبل الأوان. لقد أدى دور الشيوخ في مراهقته: كم قد ترك من الحياة خلفه؟ عندما كان في عشرينات العمر، وصفه بعض الظرفاء بأنه أصغر الأحياء في أمريكا آفل النجم.

تبدأ القصص عادة في لحظة معينة، وتنتهي بعد ذلك بوقت قليل. وهذا الترتيب للأحداث عقّده ويلز. تشير قصة حياته إلى بدايات بعيدة وبدائية، كما يفعل شريط الأنباء في ((المواطن كين)) عندما يعلن أن ((أصل ثروة كين مذكور في أسطورة أمريكية)). كيف وُلد ويلز؟ هل وضعته الجنيّات اعتباطاً على درجة باب في كينوشا في ولاية ويسكونسِن، مثل المستأجر الذي سلّم والدة كين ((صكّ امتلاكها)) نفقَ منجمٍ مهجور ((يفترض أنه عديم القيمة))؟)) إن الأسطورة التي توسع فيها ويلز قد راودت نهايةً رؤيوية أيضاً. ومن هنا اهتمامه بالرجل الأخير: تحدّى العالم أن يبقى بعد أن يرحل عنه. يتبنى بيبرنسشتاين زمن الأسطورة غير المحدود عندما يخبر الصحفي عن صداقته مع كين. يقول: ((لم أحصل إلا على الزمن)). ويشجعه تومبسون بالقول: ((كنت معه منذ البداية)). ويصرّ بيرنسشتاين على تصويب العبارة: ((منذ ما قبل البداية.. والآن بعد النهاية)). والأسطورة التي تتضمن كل القصص القصيرة التي رواها أصدقاء كين القدامى عنه لا تبدأ ولا تنتهي في أي مكان. ونسخها كثيرة تبلغ نهايات متنوعة، ولكن لا يمكن إنهاء شيء. إن تومسبون يسأل بيرنسشتاين عن زواج كين الأول: ((هل انتهى على ما يرام؟)) فيجيب بيرنسشتاين: ((لقد انتهى)). ثم تزوج سوزي، وانتهى زواجهما أيضاً)). ينتهي زواج كين المتكرر، وأما هو فلا ينتهي، وهو ما يزال حياً - مثل لغتتز مستغلق - بعد النهاية. كان على ويلز أن يخوض جدالاً مع الناس الذين أرادوه أن ينتهي مرة و إلى الأبد، لا أن يبتكر سلسلة من الانبعاثات. وعندما شوهد فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) قبل العرض، أعلن في سرده الذي بدا كأنه يلقيه بعد الموت: ((سيداتي سادتي، ها هي ذي نهاية القصة)). صاح بعض النظارة فرحاً عندما سمعوا أن المعاناة قد انتهت: لقد نفد صبرهم

من وتيرة سرد ويلز الذي أعاد عائلة أمبرسون من عالم الموت، وتتبع حياتهم في بطء، ثم دفنهم مرة أخرى. قصّ الأستوديو العبارة المثيرة، لذلك فإن الراوي في النسخة المختصرة واصل تعداد أسماء المشاركين. وحين لم يعجب ويلز موقع تصوير المنزل المجزّع في ((سيدة من شنغهاي))، اقتحم الأستوديو بعد ساعات وطلاه من جديد. أغضبت النفقة الزائدة مدير الإنتاج، ونشر راية خارج قسم الصوت كُتب عليها ((حسن كل ما ينهي ويلز)). وضحكت الضحية المقصودة على النكتة القاتلة.

يراد من الغاية أن تسوّغ الواسطة، أن تُتوّج الحياة، وتنتهي إلى ظفر. وإن نهايات قصص ويلز لا تبلغ أبداً هذا اليقين المنعش، وهو لم يتصور نهاية لحياته على هذه الشاكلة. يقول في ختام فيلمه التلفزيوني عن الباسك: ((حسناً، آن لي أن أنتهي)). يرفع نظره وهو يقول هذا إلى الألعاب النارية التي تضيء وجهه إضاءة متقطعة، مثل هاري لايم الذي يخرجه من مخبئه تدفق نور ساطع من نافذة على الجانب الآخر من الطريق. إن الألعاب النارية ترمز إلى الحياة القصيدة المتألقة، إلى الإخفاق المبكر للشباب المتوهج. يواصل ويلز موضحاً أنه ينوي إعطاء البرنامج ((خاتمة باسكية))، وينبّه إلى أنها ستكون ((خشنة بعض الشيء... و غير رقيقة على الإطلاق)). إن القصّاصين المحليين لا يقولون بعد أن يرشدوا شخصياتهم إلى النهاية: ((وعاشوا في سعادة دائمة))، بل يقولون هنا في إقليم الباسك: ((وإن عاشوا عيشة حسنة، ماتوا ميتة حسنة)). وهذا الشرط لا يتوقع السعادة، ويشك حتى في أنها ممكنة، ويترك الشخصيات حرة في أن تحيا حياة حسنة أو سيئة. وهو يقبل ألا تنتهي القصص إلا عندما تموت الشخصيات فيها ـ مع أنها قد تتوقف من أجل زواج، أو مهرجان الذي أفلمه ويلز في قرية باسكية. لقد قضى ويلز عمره منتظراً هذه النهاية، واستهجن الذين اعتقدوا أنهم يستطيعون تلافيها. كان يعلم أنه لا سبيل إلى تحدّي بطلان أحلامنا ومطامحنا، إلى منع تحطم كرة كين على الأرض. وفي أدوار الملك لير، يخطط ويلز للحيلولة

دون الكارثة مثله مثل ويل فارنر في رواية فوكز ((الصيف الطويل الحار)). إن فارنر، سليل الأسرة الحاكمة، وصاحب المزرعة، لا يتنازل عن السلطة، ولا يزحف نحو الموت، مثلما يقول لير: إنه يريد أن يفعل. وبما أنه مهتم بالخلود، فهو يستأجر عاملاً نشيطاً (يؤدي دوره بول نيومان) لكي يُحْبِل ابنته العانس. يقول متشرقاً مداهناً: ((أنا أتحدث عن توطيد ديمومتي)). يخطئ السيد كلي في اعتقاده أن المليون دولار الذي يملكه سوف يبقى بعد موته بسبب الطفل الذي ساعد على إنجابه بالجمع بين بول وفرجيني. و مثل هذا الوهم لا ينتاب فارنر. ففي نهاية ((الصيف الطويل الحار))، وحين كان أولاده ورفيقاتهم يصخبون ويضحكون ضحكات مكتومة في الطابق العلوي، يضع يداً لحيمة على عشيقته (أنجيلا لانزبري)، ويقول: ((أنا أحب الحياة، يا ميني. أحبها إلى حد أتمنى معه أن أحيا إلى الأبد)). وهذا الصوت قد كان بالنسبة إلى ويلز هو صوت فاوست.

كانت تقلقه حياة الشخصيات الأدبية الخالدة. ومع أن كل حلقة من مسلسل ((الرجل الثالث)) تبدأ بالطلقات التي تقبل هاري لايم، فإن الراوي كان يقدمه كـ ((شخصية خالدة)). كيف إذا استطاع ويلز أن يفسّر موته في المقدمة الشفوية؟ إن مراوغة منطقية قد جعلته يَدّعي أن هذه كانت قصصاً عن أفعال هاري لايم قبل موته في مجرى تصريف المياه. ولكن لايم كان يبقى حياً بعد تلك الحادثة المفترض أن تكون خاتمة، لأن ويلز كان يهمس على الدوام: ((أنا هاري لايم)).

هناك مناقشة ساخرة للموضوع ذاته في فيلم ((دون كيشوت)) تجري وسانشو يغسل سيده في حوض استحمام على السطح. ومثل هذه الاغتسالات كانت من تقاليد الانضواء إلى الفروسية، تظهر الطامحين إليها: من هنا ((طقس الاغتسال)) في إنكلترا. ففي هذا الحفل، كان الفرسان المجرّبون يلقنون الأغرار التزامات الفروسية. وإن ويلز يقلب هذا الطقس رأساً على عقب. يرتاب سانشو في تراث أسلاف كيشوت وهو ينظف جسده المهزول. ما قيمة مآثرهم بما أن جميعاً موتى؟ يؤكد كيشوت أن ((الأعمال العظيمة تمنح الرجال شيئاً من

الخلود)). وهذه اللحظة هي التي يكون فيها مجنوناً حقاً في رأي ويلز. وسرعان ما يصحح سانشو الحكيم خطأه. يذكر حالة ((الراهب الصغير المتواضع الحافي القدمين)) الذي طوّيته الكنيسة مؤخراً. أليس مثل هذا الرجل المفتقر تماماً إلى مزاعم الفرسان أجدر بالإعجاب من فارس جدّال؟ تظهر خلف كيشوت لافتة مضاءة كُتب عليها ((كيشوت سرفانتس)). إنه ليس خالداً إلا لأن اسمه يمكن أن يساء إليه، وأن يُستغل بغية بيع بضائع شخص آخر.

قد تكون القصص خالدة بالفعل، غير أن القصاصين والناس الذين يروون القصص عنهم ليسوا كذلك. و ويلز أنكر، وكآب وكفنان معاً، أيَّ ادعاء بالديمومة من خلال بناته أو بنات أفكاره. أخبر كاثلين تينان أنه يعتبر التأمل في الخلود الفني دليلاً على ذوق فاسد. ولما أسف بوغدانوفيتش على فقدان أرشيف ويلز الخاص - يفترض أنه احترق في منزله في مدريد سنة ١٩٧٠ - هزّ ويلز كتفيه مستخفاً بانشغال البال بالذرية معتبراً إياه ((شكلاً آخر من أشكال النجاح الدنيوي)). ثم إنه أمر بوغدانوفيتش أن ((ينقش ذلك... على لوح من رخام)). إن التهكم قد مكنّه من معارضة نفسه على نحو حاذق. فهو كان يتوقع أن يُكتب شيء على ضريحه، وفضّل أن يكتبه هو.

قبل أن يعرج ويلز على شارتر في F for Fake، يقول: لأن لوحات إلمر موجودة في عدة مجموعات مهمة، ((يجب أن يقال: إنه قد حقق ضرباً من الخلود باستخدام تواقيع شتى أخرى)). يتوقف قليلاً أمام كلمة ((خلود)) للتأكد من أن للكلمة صيغة متهكمة. ثم يمتدح إغفال الاسم في شارتر - العمل الفني غير موقّع من أحد، بالا مبدع - مُسلِّماً بكل تواضع بأن ((اسم الإنسان قد لا يهمّ كثيراً)). ويتوقف من جديد هذه المرة أمام كلمة ((كثيراً)). والذي يعقب ذلك تلطيف لا تصريح ينكر فيه أن هوية الإنسان ومنجزاته قابلة للإهمال. يغمغم الكلمة غمغمة خفيضة، أملاً ألا نلاحظ التراجع البسيط. وهذا مشهد كان يمكن أن يؤدي فيه آخر النهار دور هملت و هو يتأمل جمجمة يوريك. ولكن مع أن الكاتدرائية مثل

الجمجمة بـ ((حقيقة الحياة ـ نحن ماضون إلى الموت))، فهو يتصالح تماماً مع تشاؤمية هملت.

وبعد أن تنعطف الكاميرا إلى فحص الكاتدرائية، يظهر ويلز من جديد فجأة، ويعلن نعّينا الجماعي وهو متهلل الوجه على نحو غريب. إنه يشبه أركادين الذي يهنئ نفسه على فقدان الذاكرة الزائف الذي يدعوه ((بلاء رحيماً)). وإذا كان أركادين لا يعرف من هو، فلا يمكن اعتباره مسؤولاً عن الجرائم التي ارتكبها. وبالمثل فإن ويلز يلتمس نسيان المستقبل في دفاعه: لن يعرف أحد من هو. لذلك لماذا يلام على الآمال الخائبة، والوعود المنكوثة. والأفلام غير المنجزة؟ ورغم ديمومة شارتر، فهو يعترف بأن ((تماثيلنا ولوحاتنا وكتاباتنا)) لن ((تبقى، أو يبقى بعضها، إلا بضعة عقود أو ألف عام ألفين)). يقول بروسبيرو بعد أن تتصّل من السحر: ((إن اليأس هو نهايتي/ إلا إذا فرّجت الصلاةُ الغمَّ عني)). إن طلب الخلاص الذي يقدمه في لحظته الأخيرة غير مقنع، ويبدو أن الكاتدرائية قد واست ويلز حقاً ـ على أن الأسباب ليست دينية بما أنه لا يدخلها. وفي F for Fakeتُنهي الجنازةُ بابتهاج وبشجاعة، كما يتخيل، نصيحةٌ يُسّديها ((الفنانون الموتى من الماضي الحين)). يقولون له: ((كونوا سعداء. سوف تسكت أغانينا. ولكن لا بأس. واصلوا الغناء)). يخفض جهارة الصوت مرة أخرى. ومع أن الفنانين الموتى يغنون أو يصيحون أو ينشدون ((صيحة التأكيد معاً))، فكل ما يستطيع ويلز أن يفعله هو أن يهمس همساً عميقاً معيداً صياغة ما يقولون. هل نهاية العالم، أو موت القرد، سبب للابتهاج حقاً؟

إن النهاية لا يمكن أن تتجمد في مشهد يؤيّد السعادة، لأن الزمن لا يتوقف. على النهاية أن تقبل الاندثار الوشيك لكل ما نخلّفه وراءنا، وأن تقبل (كمَا يقول ويلز في شارتر) دمار الأرض ذاتها، والتي لن تلبث أن ((تبلى وتتحول إلى رماد في الكون الأول)). ثم إنه يحوّل نفسه إلى المثل الحي المائت لاستعارته الرنانة. وبعد التعليق على بقايانا المحترقة، يحول الموضوع إلى بيكاسو، وممتلكاته

التي تبلغ قيمتها ٧٥٨ مليون دولار. وحين يقدّم قصة بيكاسو وكودار، يخطو إلى مجال الرؤية ظلاً أسود يعتمر قبعة، ويلبس رداء، وقد تقدمه غليونه المتوهج، مع أن وجهه يغشّيه ضباب أزرق. في ((حكايات الشتاء))، ترى دينيسن أن ((فن الآلهة الحقيقي هو الكوميديا))، لأنهم محصنّين من التعاسات الوضيعة، والضرورات الطاحنة التي تجعل التراجيديا ((حق الكائنات البشرية)) الوحيد. ورغم تجهم ويلز، فهو يرى كارثة اضمحلالنا طرفةً، وهذا ما يرفعه فوقها، ويجعل سلوكه أرستقراطياً بحسب رأي دينيسن: ((إن القدر نفسه يصبح تراجيديا عندما ينزل بابن المدينة أو الفلاح، وحين ينزل بالارستقراطي يرتفع إلى مستوى الكوميديا. وما تتميز به أرستقراطيتنا هو الكياسة والحصافة اللتان نتقبّله بهما)).

إن حياتك تراجيديا إذا اخترت أن تأخذها على محمل الجد، وتشغل بالك كالبرجوازي قضايا الذرية والميراث. وأما إذا عشت غير مكترث مؤدياً دورك في كوميديا وجودية، فإنك ستجد الفرصة للتفوق على الموت. إن ويلز الذي يؤدي دور المخرج المتهرب من الضرائب في فيلم ((أشخاص مهمون)). يعلن أن مشروعه التالي سيكون أفلمة مسرحية شيلر ((ماري ستيوارت)). وحتى يضمن تمويل الداعمين، أُرغم على إعطاء دور الملكة الشهيدة إلى الممثلة الناشئة المتعطلة إلز مارتينلي. تسأل: أهي تراجيديا؟)) لم تسمع قط بالمسرحية. يردد ويلز سؤالها ترديد الآسف المكتئب ـ مع أن الوضع يراه النضارة كوميدياً طبعاً. إن الفرق بين الأجناس الأدبية يتوقف على وجهة نظرك، أو على المكان الذي تقرر وضع الكاميرا فيه. لقد اعتقد شابلن أن التراجيديا تحتاج إلى لقطة مقربة، ولم يوافق على ذلك: تنظر التراجيديا إلى العالم من خلال لقطة بعيدة مسجلةً صغر الأفراد، ومفسحةً في المجال لاستمرار الحياة غير المبالي. إن التاريخ الإنساني تطمسه مرة بعد أخرى في ((أجراس منتصف الليل)) مناظرُ الطبيعة التي لا تاريخ لها إلا دورة الحياة والموت النباتية. تتفسخ الجثامين على المشانق المتمايلة في الهواء. ويبتلع الوحل المعروك الجنودَ في مقبرة جماعية. وجثمان فولستاف المرئي من زاوية عالية يُشاهد وهو يُجّر إلى الريف المكشوف. جمّدٌ الصورة عند

نقطة معينة، فقد تبدو الحصيلة كوميدية. دع الزمن يستأنف سيره، تصبح الكوميديا هي الغالبة عاجلاً أم آجلاً. وبعد ذلك، هل تتكرر الكوميديا والدورة تواصل تقدمها؟ في المشهد الأخير من فيلم ((الحلقة النحاسية الكبيرة))، يساعد قطار سريع ميناكر وبيلارين على الفرار من المطاردين. ومع ذلك، هل ستدوم سعادتهما الصبيانية أطول من المدة التي سيقطع فيها القطار المسافة بين إسبانيا وفرنسا؟ بحسب السيناريو أن ((لديهما ست ساعات أخرى معاً)). وخلال الرحلة ربما يدرك بيلارين خطأه. فكما قال ويلز، إنه ((رجل عظيم)) يهرب، ويتغيب عن وظيفته - وهو الذي يفترسه ((شك كوني))، أو ((شيطان التدمير الذاتي الذي يحيا في داخل كل عبقري)). يحوّل التعليقُ المتّهِم للذات بهجةَ بيلارين المؤقتة إلى عرض من أعراض الجبن الأخلاقي، أو الانغماس الانتحاري في الملذات. وهناك جملة معترضة في أسفل آخر صفحة من السيناريو تترك فرصة للاختيار بين التراجيديا والكوميديا مثل الخاتمة الشرطية المبهمة في البرنامج التلفزيوني عن الباسك: (إذا أردت نهاية سعيدة، فذلك يتوقف بالطبع على الموضع الذي توقف فيه القصة).

إن القصص التي أعاد ويلز روايتها، أو طبّقها على نفسه، قد عالجت كلها مشكلات عصية على الحل، تناقضات لم يكن ممكناً حسمها بالخاتمة المعدة وفق صيغة معينة. هل يستحق فاوستوس اللعنة؟ هل كان ينبغي أن يقول مارلو الحقيقة عن كورتز؟ هل إياغو الذي يرفض التعليق على موت عطيل وديدمونا نجح أم أخفق؟ هل نَبْذُ هال لفولستاف. مسوّغ؟ هل ك متمرد أم ضحية بلهاء صاغرة؟ هل مات كين سعيداً، أم كان يوبخ نفسه عندما حمل الكرة أخيراً؟ هل يمكن أن يكون كوينلان رجل بوليس عظيماً و شرطياً وضيعاً في آن معاً - أي فناناً لامعاً وكائناً بشرياً ناقصاً؟.

في ((شخص للحب)) يقوّم ويلز، وهو يفصل الخصومات العاطفية بين أصدقاء جاجلوم، قيمةَ القصص بحسب عُسْر المشكلات التي تعرضها. فهو

يعتقد ((أن جميع القصص تدور حول الرجال والنساء (مع أن معظم قصصه كانت حول الصداقة، والتنافس، والخيانة بين الرجال) ويتابع مصرّحاً بأن ((المؤمنون لا يستطيعون أن يصنعوا قصة جيدة))، لأن نهاياتهم لاعمق فيها ولا عناء. ليس للرجل إلا أن يقول للمرأة: ((طلقتك ثلاثاً))، فيتخلص منها. يقول ويلز وهو يضحك: ((أين مشكلتهم؟)). وبعد أن يجمع جاجلوم أقسام الفيلم بغير نظام، يسأل ويلز كيف يمكن وصل النهايات المحلولة للعلاقات الناشئة أو البالية. ويعرض ويلز نصيحته من المقاعد الرخيصة في مؤخرة المسرح، لا من جبل سيناء - كما ينبّه جاجلوم - ويتحاشى الموضوع بالتفلسف، مفضّلاً ألا يصدر قراراً ملهماً. يقول: ((إن النهايات هي الشغل الشاغل للأمريكيين)). و هي كالعادة فكرة مفزعة. ولا شك في أن البدايات هي ما يشغل بال الأمريكيين، بما أن البلاد قد طرحت على الإنسانية انطلاقة جديدة بإلغائها كل التاريخ السابق؟ ولكن ويلز كان يعرف أن أمريكا محتاجة إلى إثبات أسطورة خلقها الثاني باستبعاد إمكان دمارها. عليها أن تتحكم في المستقبل، وتقنع سكانها بأنهم يعيشون في عالم لا نهاية له، في جنة غنية بالمتع على الأرض.

في بداية ((شخص للحب))، يقاطع ويلز لغوا قلقاً في كاليفورنيا حول النمو والتحقق الذاتيين لكي يسخر من هاجس السعي وراء السعادة في أمريكا، ويتمنى لو أن الآباء المؤسسين لم يثقلوا البلاد بذلك الأمل. وما يثير رعب مواطنيه هو أنه يعتبر السعادة ضرباً من الحظ، وليس حقاً يضمنه الدستور. ويتساءل: هل الداعيات إلى المساواة بين الجنسين - اللواتي يظهرن سعيدات على الرغم من مصاعب العثور على عشاق - يكتمن تعاستهن؟ إن شخصاً واحداً فقط يقرّ بأنه أقل من يكون سعيداً: أوجا كودار التي تعوّدت التعاسة باعتبارها أوروبية. يحتج ويلز في جداله مع جاجلوم احتجاجاً مماثلاً عندما يُسأل كيف ينبغي أن ينتهي الفيلم، ثم يعيد صياغة الفكرة المتأخرة المحصورة بين قوسين والتي أضافها إلى ((الحلقة النحاسية الكبيرة)). يقول: ((النهايات السعيدة - التي

تسعى إليها لأنك مفرط العاطفة ـ تتوقف على قطع القصة قبل أن تنتهي. إن الكوميديا تنتهي بالزواج، والتراجيديا تنتهي بالموت. هذان هما الخياران أمامك)). وفي الحال يسأل جاجلوم، مظهراً كم كان ويلز مصيباً في اعتباره مفرط العاطفة، إن كان عليه أن يقتل نفسه. فهو غير محظوظ في الحب، ولا يستطيع أن ينهي الفيلم. لماذا يواصل العمل؟ يقول ويلز منافقاً: (هذا لم ينجح في ((هملت))، ويوبّخ جاجلوم بالإشارة إلى أن هملت قد سأل على الأقل مثل هذه الأسئلة المعّولة غير الناضجة في شعر مرسل. وتغلّب أيضاً على مأزقه خلال الفصل الثالث، في حين أن جاجلوم ما زال يتعذّب في آخر أيام التصوير. يلفت ويلز النظر إلى أن هملت ((كفّ عن ذلك، مثّل فصلين آخرين)). ولكن الحياة تحل مشكلتهما الفنية، وهما يتحدثان بلا جدوى، وذلك بتقريبهما قليلاً من الراحة الأبدية. يقول ويلز لجاجلوم: ((لقد حصلت على نهايتك، لأننا قد بلغناها)). لذلك يطلب جاجلوم من ويلز أن يقول: ((توقفْ))، ثم يلاطفه كي يفعل ذلك مرة أخرى. إن المخرج يعطي من جديد الأمرَ بإنهاء القصة والفيلم.

وحدثت نهاية ويلز المباغتة بعد بضعة أشهر في ليلة اليوم التاسع من تشرين الأول، وبعد يوم قضاه في محاورة تلفزيونية أخرى تافهة أعقبها وجبة أخيرة في مطعم Ma Maison. كانت انقطاعاً متوقعاً أكثر منها نهاية ـ بما أنه كان يبدو منهكاً رغم جسامته ـ ولكن مع ذلك لم تكن متوقعة. كان ويلز يطبع على الآلة الكاتبة عندما حدثت نوبة القلب، حدثت وهو ما زال يعمل، أو على الأقل مازال عنده أفكار. كان قد جلس لتخطيط مشاهد اليوم التالي للعرض السحري الذي كان يؤفلمه. كان وحيداً، كما كان دائماً. في ((شخص للحب)) يعنّف جاجلوم على تعريفه السعادة بأنها مساكنة امرأة، ويلقي نظرة يائسة على القرون الماضية مستعرضاً في خياله تاريخاً أبعد من التاريخ الذي تأمله في شارتر. ويؤكد أن ((جميع الأجيال التي اجتازت في العشرين ألف عام الماضية حضارات العالم كلها قد اجتازتها وحدها. نحن نأتي إلى العالم وحدنا، ونموت وحدنا، ونعيش

وحدنا)). ومما له دلالته أنه يعيد الترتيب المألوف للولادة والجماع والموت: يسبق الموتُ الحياةَ هنا. ويكرر: ((لقد كنا وحدنا على الدوام))، مع أنه يعترف بأن الحب والصداقة يتيحان لنا بين الحين و الحين أن ننسى الحقيقة الكئيبة. ثم إنه يعتبر أن ما ظنه جاجلوم ((أزمة معاصرة)) هو في الحقيقة ((ظرف أبدي)). وهذا الظرف يجسّده في قعوده الطويل، وعجزه عن المشاركة في رقصة الفيلم الأخيرة، وإحاطة صف من المقاعد الخيالية به. إن ويلز الذي كان يُفترض أنه متعدد هو الآن مفرد، وبالتالي وحيد.

ولو علم الباسكيون لسألوا إن مات ميته حسنة. لم تكن على الأقل ميتة ممسرحة خاطفة للبصر مثل سقطة كنلدر من البرج في ((الغريب))، أو مثل انتحار عطيل المعظّم للذات. يمكن أن تُعتبر ميتة محظوظة، لأنه لم يكن يعلم أنه يفارق الحياة. وهل عاش عيشة حسنة؟ ربما لم يطلب له العيش كابن، وأخ، وزوج، وأب، ومستخدَم، ورجل أعمال، ودافع ضرائب، و مواطن. ولكن الخيارات في رأيه كانت قليلة. لقد عاش على النحو الوحيد الممكن لعبقري استحوذت عليه موهبة لم يطلبها ولم يستطع أن يتحكم فيها - عاش حياة صريحة، طائشة، غير حاسمة، لم يبلغ فيها ذلك الوضع المرضي الذي يقضي على فاوست عندما يقرر أن بحثه قد انتهى وأن عمله قد أُنجز.

يصيح ويلز مرتين: ((توقفْ)) في ((شخص للحب))، موجهاً الأمر إلى مصوّر المشهد بالذات. ومع ذلك لم يُسمح له بأن يوْقف نفسه. تواصل الكاميرا عملها مكافئة إياه - بما أن الفيلم لم يعرض إلا بعد مرور سنتين على وفاته - بالرجعة بعد الموت. وبعد الانتهاء من العلم، يغني منتشياً، ويفتّر، ويضحك، ويقهقه، ويصفق، مظهراً مزيداً من عدم الاقتناع وعدم الارتياح. يُرغم على أن يبقى هو نفسه، ويحيا حسبما تقتضي أسطورته. وعلى الرغم من التظاهر بالفرح، فإن عدم الثقة الدائم بالنفس جلي في عينيه الحزينتين المخيفتين، وهو يقاسي لهاث الضحك القسري. لقد انتهت القصة، على أن الفيلم يرفض أن يتوقف.

المحتويات

الصفحة

تصوير ٥

- **الفصل الأول**

أنا المتعدد ١٣

- **الفصل الثاني**

بيتر بان ٢٩

- **الفصل الثالث**

كل واحد ٧٣

- **الفصل الرابع**

فاوست ١٠٨

- **الفصل الخامس**

مسرح ميركوري ١٤٣

- **الفصل السادس**

كورتز ١٦٥

- **الفصل السابع**

قبلاي خان ١٩٧

- **الفصل الثامن**

أمريكا البلد، أمريكا القارة ٢٢٥

الصفحة

- الفصل التاسع

سيد الفوضى ٢٤٩

- الفصل العاشر

السيد الشاعر ٢٨١

- الفصل الحادي عشر

رجل عصر النهضة ٣١١

- الفصل الثاني عشر

الحيوان المقدس ٣٣٩

- الفصل الثالث عشر

الرجل الأخير ٣٦٧

- الفصل الرابع عشر

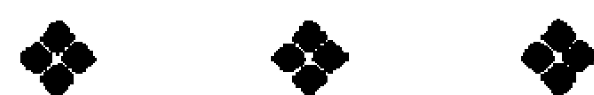
كيشوت ٣٩٣

- الفصل الخامس عشر

فولستاف ٤١١

- الفصل السادس عشر

بروسبيرو ٤٤٣



الطبعة الأولى / ٢٠٠٨
عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

ORSON WELLES

كنت دائماً أطمح أن أكون أكبر من الحياة
وهذا خطأ في طبيعتي

أورسون ويلز





٢٠٠٨

سعر النسخة داخل القطر ٢١٠ ل.س — في الأقطار العربية مايعادل ٤٢٠ ل.س